Das Verhältnis der Porzellanplastik zur Monumentalplastik im XVIII. Jahrhundert

INAUGURAL-DISSERTATION

zur
Erlangung der Doktorwürde
einer
Hohen Philosophischen Fakultät
der
Schlesischen Friedrich-Wilhelms-Universität
zu
Breslau

vorgelegt von

EDITH RISCHOWSKI

Promotion: 20. April 1932

1932
A. OELSCHLÄGERSCHE BUCHDRUCKEREI CALW

Referent: Professor Dr. August Grisebach.

Korreferent: Professor Dr. Landsberger.

Examen rigorosum: 23. 7. 1930.

Gedruckt mit Genehmigung der
Philosophischen Fakultät der Universität zu Breslau.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

A. Oelschläger'sche Buchdruckerei Calw

Inhaltsübersicht.

Seite

Einleitung: Kurze Angabe der Problemstellung und der Arbeitsmethode 7

Teil I: Formprobleme der Porzellanplastik.

Stellung und Bedeutung der Porzellanplastik im 18. Jahrhundert.

Klärung der Frage des besonderen Porzellanstils und Einordnung der Porzellanplastik in den Stilzusammenhang mit der übrigen Kleinplastik.

Das Verhältnis von Material und Form 8

Die Adäquatheit von Material und Stil 9

Umgrenzung der besonderen Stellung der Porzellanplastik.

Herleitung der Bedeutung aus dem Wesen der Genrekunst und deren geistesgeschichtliche Einordnung 11

Stilistische Auswirkung der Porzellan-Genrekunst 12

Verhältnis der Porzellanplastik zur Monumentalplastik.

Der Maßstab der Plastik unter dem Gesichtspunkt des Verhältnisses von „Gestalt" und Format.

Das antike Verhältnis von Klein- und Großplastik 13

Wesen der „Gestalt" und ihr grundsätzliches Verhältnis zum Format 13

Die Bewertung des Verhältnisses von „Gestalt" und Format als Ausgangspunkt für das Verhältnis von Klein- und Großplastik.

Das gegensätzliche Verhalten von Antike und Barock in bezug auf die Bewertung der Funktionen des Formats 14

Einordnung der antiken Auffassung von der Eigengesetzlichkeit des Formats in die klassische Ästhetik 16

Ableitung barocker Stilmerkmale aus der typischen Gegensätzlichkeit 16

Teil II: Die figürliche Produktion.

Die wichtigsten Manufakturen im 18. Jahrhundert bis zum beginnenden Zopfstil.

Spätbarock.

Meißen.

Die Frühzeit: Fritzsche, Lück 18

Ableitung des Stils Kirchners und Kändlers aus der Permosertradition. — Die Großplastik Permosers und seiner Schüler Thomae und des älteren Kirchner 19

Kändlers Monumentalplastiken im jeweiligen Zusammenhang mit seiner gleichzeitigen Porzellanproduktion 21

Grabdenkmäler in Meißen und Naustadt.

Kindergruppen aus Übigau.

Kirchners Stil 23

Seite

Zuschreibung der großen Apostel 24
Kändlers Nachbildungen fremder Modelle 26
Die Apostel (Rusconi, Etienne, Monot).
Die Evangelisten (Matielli).
Brunnen (Matielli, Bernini).
Das große Reiterdenkmal und seine Vorläufer (Schlüter, Tacca, Puget).
Kurze Charakterisierung der Stilentwicklung vom Barock zum Rokoko 28

Die Rokokoplastik.
Allgemeine Stilcharakteristik, Motivwanderungen, Beziehungen der Manufakturen untereinander 28

Berlin:
Friedrich Elias Meyer — Meißener und Berliner Figuren . . 29
Christian Wilhelm Meyer — die Adam-Schule in Potsdam . . 29
Gartenplastiken: Potsdam und Veitshöchheim 30

Wien:
Niedermeyers mythologische Gruppen und deren Wiener Vorbilder 30
Der Zwettler Aufsatz und die Zuschreibungen an Niedermeyer und Dannhauser 31

Die süddeutschen Manufakturen:
Neudegg-Nymphenburg:
Bustelli und Ignaz Günther 32
Auliczek und Straub 33

Frankenthal:
Konrad Linck — Schwetzingen und Heidelberg 34
Johann Peter Melchior 35

Die Wendung zum Klassizismus.
Ludwigsburg:
Feretti und Lejeune — die Schloßbauten in Stuttgart und Ludwigsburg 35
Wilhelm Beyers Porzellanfiguren; seine Figurenplastik in Schönbrunn 36

Literatur-Nachweis.

Leo Balet, Ludwigsburger Porzellanfiguren. Stuttgart und Leipzig 1911.

F. Bange, Kleinplastik der deutschen Renaissance in Holz und Stein. Berlin 1930.

— , Die Bildwerke der deutschen Renaissance in Bronce. Berlin 1913.

K. Berling, Das Meißener Porzellan und seine Geschichte. Leipzig 1900.

— , Die Kgl. Sächsische Porzellanmanufaktur zu Meißen. 1910.

Hans Beschorner, Permoser-Studien. Dresden 1913.

Franz I. Böhm, Begriff und Wesen des Genre. In „Zeitschrift für Ästhetik", Bd. 22.

E. W. Braun, Würzburger Porzellanfiguren in „Kunst und Kunsthandwerk", Bd. 18, 1915.

— , Ausruferfiguren aus Alt-Wiener Porzellan in Schrolls Alt-Wiener Kalender 1918.

Braun-Folnesics, Geschichte der K. u. K. Wiener Porzellanmanufaktur. Wien 1907.

Brinckmann, Barock-Skulptur. Handbuch der Kunstwissenschaften.

— , Barock-Bozetti. 1923/26.

A. Brüning, Das Porzellan. Berlin 1907.

— , Schauessen und Porzellanplastik. In „Kunst und Kunsthandwerk" Band 7. 1904.

Hans Christ, Ludwigsburger Porzellanfiguren. Stuttgart und Berlin 1921.

Doengen, Meißener Porzellan. 1908.

Dernjac, Zur Geschichte von Schönbrunn. Wien 1895.

Jakob v. Falke, Ästhetik des Kunstgewerbes. Stuttgart 1883.

— , Die K. K. Manufaktur in Wien. Wien 1887.

Otto v. Falke, Deutsche Porzellanfiguren. Berlin 1919.

— , Ludwigsburger Porzellanfiguren von Wilhelm Beyer in „Amtliche Berichte aus den Königlichen Kunstsammlungen". 1916. Nr. 6.

Adolf Feulner, Münchener Barock-Skulptur. München 1922.

— , Bayerisches Rokoko. München 1923.

C. Giedion-Welcker, Bayerische Rokokoplastik. 1922.

F. Goldschmidt, Die italienischen Bronzen der Renaissance und des Barock. 1914.

Gurlitt, Beschreibende Darstellung der älteren Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen (BKD-Sächsisches Inventar), Heft 21—23, Dresden. Dresden 1903.

Adolf Hildebrand, Das Problem der Form. Straßburg 1897.

— , Gesammelte Aufsätze. Straßburg 1916.

Edmund Hildebrandt, Malerei und Plastik des 18. Jahrhunderts in Frankreich. Handbuch der Kunstwissenschaften.

G. Hirth, Deutsch-Tanagra.

Fr. H. Hofmann, Das europäische Porzellan im Bayerischen Nationalmuseum. München 1908.

— , Frankenthaler Porzellan. München 1911.

— , Geschichte der bayerischen Porzellanmanufaktur Nymphenburg. Leipzig 1921/22.

R. Hönigswald, Denkpsychologie. München 1921.

K. Justi, Briefe aus Italien. Bonn 1925.

Kolbe, Geschichte der Kgl. Porzellanmanufaktur zu Berlin. Berlin 1863.

August Köster, Die griechischen Terrakotten. Berlin 1926.

Franz Landsberger, Vom Wesen der Plastik. Wien-Leipzig-München 1924.

Johannes Merz, Das ästhetische Formgesetz der Plastik. Leipzig 1892.

Georg Lenz, Berliner Porzellan. Berlin 1913.

Ernst Michalski, Permoser. Frankfurt a. M. 1927.

Gustav Otto Müller, Vergessene und halbvergessene Dresdener Künstler des vorigen Jahrhunderts. Dresden 1895.
Paulus, Inventar der Württembergischen Kunstdenkmale. Bd. 1.
Pazaurek, Steingut; Formgebung und Geschichte. 1921.
Berthold Pfeiffer, Die Ludwigsburger Porzellanmanufaktur. Stuttgart 1892.
Max Sauerlandt, Deutsche Porzellanfiguren des 18. Jahrhunderts. Köln 1923.
— , Deutsche Plastik des 18. Jahrhunderts. 1926.
Ph. Simmel, Philosophische Kultur. Leipzig 1911.
Christian Scheerer, Studien zur Elfenbeinplastik des Barock. Straßburg 1897.
— , Das Fürstenberger Porzellan. Berlin 1909.
— , Die Fürstenberger Komödianten Simon Feilners in „Der Cicerone". 15 (1923).
— , Elfenbeinplastik seit der Renaissance. Monographien des Kunstgewerbes. Leipzig, Seemann.
A. Schlosser, Die Kleinplastik der Skulpturen-Sammlung des Allerhöchsten Kaiserhauses. Wien 1910.
August Schmarsow, Beiträge zur Ästhetik der bildenden Künste. Leipzig 1899.
— , Barock und Rokoko. Leipzig 1897.
R. Schmidt, Das Porzellan als Kunstwerk und Kulturspiegel.
L. Schnorr-v. Carolsfeld, Porzellan der europäischen Fabriken des 18. Jahrhunderts. Berlin 1919.
Johannes Schoene, Das Miltitzer Grabdenkmal von Kändler in der Kirche zu Naustadt. In „Mitteilungen aus den Sächsischen Kunstsammlungen". VI, 1915.
Spemann, Dannecker. Würzburger Dissertation. Berlin 1910.
Jean Louis Sponsel, Der Zwinger. 1919.
— , Kabinettstücke der Meißener Porzellanmanufaktur von Kändler. Leipzig 1900.
H. Stegmann, Geschichte der Fürstenberger Manufaktur. 1893.
E. L. v. Stössel, Ferdinand Tietz. 1919.
Hans Tietze, Österreichische Kunsttopographie. Bd. 1.
E. Tietze-Conrad, Österreichische Barockplastik. 1920.
Emil Utitz, Was ist Stil. Stuttgart 1911.
Friedrich Theodor Vischer, Ästhetik.
Werner Weisbach, Die Kunst des Barock. 1924.
E. Zais, Die Kurmainzische Porzellanmanufaktur zu Höchst. Mainz 1887.
— , Frankenthaler Porzellan in Aachen. In „Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins". Bd. 16. 1894.
E. Zimmermann, Meißener Porzellan. Leipzig 1926.
— , Die Meißener Tiergroßplastik. In „Mitteilungen aus den Sächsischen Kunstsammlungen". 1915. Bd. 6.
— , Erfindung und Frühzeit des Meißener Porzellans. Berlin 1908.
— , Wer war der erste Plastiker der Meißener Manufaktur? In „Mitteilungen aus den Sächsischen Kunstsammlungen". 1914. Bd. 5.

Einleitung.

Die Aufgabe, über das Verhältnis der Porzellanplastik des 18. Jahrhunderts zur Großplastik jener Zeit zu handeln, stößt auf gewisse technische und prinzipielle Schwierigkeiten. Denn trotz der zahlreichen Literatur über die Porzellanplastik (das Allgemeinste über die Geschichte des Porzellans darf in dieser Arbeit vorausgesetzt werden), trotz der wertvollen Studien zur Geschichte der Manufakturen und des Markenwesens, zur Forschung über die Modelleure und über die Zuschreibung der vorhandenen Werke an sie nach vorhandenen Urkunden oder aus stilkritischen Überlegungen — trotz zahlreicher, jedoch noch keineswegs lückenloser Materialsammlung über die Barock- und Rokoko-Großplastik ist ein vollständiger Überblick über die realen Beziehungen der beiden Gebiete noch nicht möglich. Immerhin sind diese Beziehungen faktisch schon so weitgehend belegt, daß eine grundsätzliche Untersuchung des Verhältnisses möglich wird: Die gleichzeitige Manifestierung einer Stilentwicklung in beiden Zweigen der Plastik ist das Grundmotiv der Betrachtung: die Stilmerkmale der Zeit finden sich in der Großplastik wie in der Kleinplastik, also muß sich auch in beiden notwendig die gleiche Entwicklungstendenz zeigen. In der zeitlichen Abfolge sowie in der Differenziertheit der landwirtschaftlichen Eigenart und der Schulzusammenhänge wird immer wieder die charakteristische Grundeinstellung der Zeit in ihrem Kunstschaffen überhaupt offenbar. Angelpunkte einer so gerichteten Betrachtung sind 1. die stilkritisch abzuleitenden oder durch Daten zu belegenden Schulzusammenhänge, 2. die Identität der Meister in beiden Zweigen plastischer Gestaltung, 3. die Identität der Modelle.

Eine Stilgeschichte des Porzellans, soweit sie für den Zusammenhang mit der Großplastik wichtig ist, muß also eine Parallelität evident machen, welche ihrer Grundursache nach in der Klärung der doppelten Problematik erhellt werden kann, die in dem Thema beschlossen ist. Diese zu erfassen, ist auch bei einem nur beispielhaft vorhandenen Material möglich und nötig, da sie geeignet ist, die logische Verknüpfung und das einander bedingende beider Gattungen herauszustellen.

I.

Formprobleme der Porzellanplastik.

Jede historische oder kritisch-ästhetische Betrachtung der Porzellanplastik findet sich direkt oder indirekt der Problematik des Porzellanstils gegenübergestellt; das bedeutet, daß an dem Beispiel der Porzellanplastik paradigmatisch die Frage des Verhältnisses von Material und Form, von Material und S t i l erörtert werden kann. Es muß nämlich in der Erörterung über den Porzellanstil das Problem des Materialstils als solches Beleuchtung finden, weil die Kriterien für die Existenz oder bedingte Existenz des Porzellanstils, die hiermit diskutiert wird, notwendig in der Entscheidung über eben jenes Verhältnis von Material und Stil als einem allgemeineren, umfassenderen und übergeordnetem Prinzip liegen müssen.

Umgekehrt wird aus der Erörterung und Klärung bestimmter charakteristischer Fakten des Gebietes der Porzellanplastik — und also des Porzellanstils — für das grundsätzliche Problem des Materialstils Entscheidendes gefolgert werden können.

Der fruchtbare Ausgangspunkt ist die Frage, ob es sich bei der Sonderstellung der Porzellanplastik des XVIII. Jahrhunderts innerhalb der kleinplastischen Künste lediglich um einen charakteristischen und reich ausgebildeten Teil der Kleinplastik jener Zeit überhaupt oder um eine begründete Besonderheit handelt; weiterhin ist die Abgrenzung solcher etwaigen Besonderheit wichtig und aufschlußreich.

Daneben ist die Porzellanplastik des XVIII. Jahrhunderts geeignet, das fundamentale ästhetische Problem des Formates zu beleuchten, wenn sie in ihrem Verhältnis zur Großplastik betrachtet wird. Denn die Beziehungen zwischen Groß- und Kleinplastik, die, durch historische Fakten belegt, in Schulzusammenhängen, als Identität der Meister, als Themengleichheit, endlich aber auch in der Tatsache der Kopie, der vergrößernden und der verkleinernden, in Erscheinung treten, decken eben in der Barock- und Rokokogestaltung merkwürdige und typische Abwandlungen bestimmter allgemeiner Gesetzlichkeit auf und erhellen damit das Gestaltproblem, das sich mit dem des Formats aufs innigste verbindet, während zugleich für die genannten Stilepochen bedeutsame Charakteristika offenbar werden.

Daß der Porzellanplastik des 18. Jahrhunderts von jeher eine Sonderstellung innerhalb der kleinplastischen Künste eingeräumt wird, ist kaum zu übersehen; selbst die Zeit der gänzlichen Verachtung des Barock und Rokoko schätzte diese Figuren und Gruppen wenigstens als Sammelobjekt. Die Frage nach der Ursache dafür beantwortet sich zunächst aus dem Anreiz, den die Neuheit des Bildstoffes geboten haben mag. Wäre dies jedoch der einzige Grund, so hätte er mit dem quantitativen Anschwellen der Produktion sich sehr bald aufheben müssen. Sie ist also bestenfalls von zeitlicher, nicht aber von wesentlicher Gültigkeit. Wenn dennoch alle impliziten Motivierungen wesentlicher Art bei der Tatsache des Materials verharren, so ist es nicht dessen Neuartigkeit als Bildstoff, die zugrunde gelegt wird, vielmehr eine Summe immanenter Kräfte, die dem Bildstoff als solchem zugeschrieben werden und die in dem Ausdruck „Porzellanstil“ ihren bestimmtesten Ausdruck finden. Und in der Tat würde die nachweisliche Existenz eines solchen „Porzellanstils“ die oben gestellte Frage erschöpfend beantworten. Damit ist aber die Frage nach dem Verhältnis von Stilform — d. h. vom Ausdruckswillen einer Zeit bzw. eines Künstlers — zum Material gestellt. Nun kann zwar Gottfried Sempers Anschauung, das Porzellan habe den Rokokostil geschaffen, heute als widerlegt gelten, dennoch läßt bisher die Bestimmung des Verhältnisses an Eindeutigkeit und Klarheit zu wünschen übrig. Wenn es z. B. bei O. v. Falke (Deutsche Porzellanfiguren, Berlin 1919) heißt, daß „die besondere Herstellungsweise des Porzellans zu anderen Zielen und Ausdrucksmitteln führe“, und „daß der Stil dieser Gattung in hohem Maße durch die Technik bedingt werde“, oder etwa wenn einmal Christ (Ludwigsburger Porzellanfiguren, Stuttgart und Berlin 1921) den Begriff „dekorativ-porzellanmäßig“ bildet und ihm als Gegenbegriff eine mehr statuettenmäßige Gestaltung späterer Zeit entgegenstellt, so werden hier offenbar richtige und falsche Vorstellungen so gemischt, daß eine Klarstellung geboten erscheint. — Die Rückführung der Frage des Porzellanstils auf das Grundproblem: Material — Form, Material — Stil kann gewiß auf keinen Widerstand stoßen, wenn das Wort in engstem Sinne genommen wird. (Die weitere Verwendung im abgeleiteten Sinn als Bezeichnung einer Stilverwandtschaft oder Ähnlichkeit soll als unexakte Verschiebung hier außer Betracht bleiben). Es kann für die Gattung Porzellan nichts anderes gelten als allgemein gilt: die Gattung ordnet sich in ihrer speziellen Gesetzlichkeit den allgemeinen Regeln und Stilgesetzen unter. Wenn der „Stil dieser Gattung in hohem Maße durch die Technik bedingt wird“, so gilt dies

sinnvoll für jede Art Kunstgestaltung, jedoch lediglich als Begrenzung, insofern sie dem Formwillen des Bildners gewisse Grenzen setzt. Der Werkstoff als solcher, der besondere sinnliche oder künstlerische Reiz eines bestimmten Materials ist niemals bestimmend für den Stil; er kommt vielmehr dem Ausdruckswillen mehr oder weniger entgegen, und wenn ein Stil den ihm adäquaten Werkstoff findet, so wird die vollendetste Wirkung zu erwarten sein. Damit ist ausgesprochen, daß das „Material" keineswegs als irrelevant zurückgewiesen werden kann, sich aber nicht mit dem Anspruch führender Geltung von allen jenen Elementen abtrennen läßt, welche in ihrer Bezogenheit, in ihrem wechselseitigen Bedingtsein das Phänomen des Stils repräsentieren. Emil Utitz, der in der Untersuchung „Was ist Stil?" (Stuttgart 1911) im besonderen die Existenz und das Verhältnis dieser mannigfachen Faktoren untersucht hat, kommt zu dem Schluß, daß nicht weniger als acht solcher Bedeutungstypen nachzuweisen sind. Wenn Utitz nun auch von dem Versuch der Aufstellung einer Rangordnung absieht, so wird doch deutlich, daß die Inanspruchnahme ausschließlicher oder auch nur vorherrschender Geltung gerade für das „Material" schwerlich zu rechtfertigen ist, insofern die inhibitiven Kräfte der Materie deren inspirative notwendig und immer überwiegen (s. o.). Es leuchtet ein, daß die geistbezogenen Interpretationen des Stil-Begriffs, als eines dem „schöpferischen" Bereich der Kunst zugeordneten Phänomens, also etwa die Bedeutungstypen Persönlichkeitsstil, Zeitstil, nationaler Stil u. a. m. das vornehmlich „Gebundene" alles Stofflichen an Bedeutsamkeit so entscheidend überwiegen, daß es unzulässig erscheint „Stil" vom „Material" her zu bestimmen. Die Identität von Form und Inhalt, die vorauszusetzen der Begriff des Kunstwerks nötigt, enthält immanent ein Mitdenken des Materials, das bewußt oder unbewußt sein kann, jedenfalls aber gefordert ist, als vorgestellte Realisierung eines Formgedankens im Material. Da es sich nämlich um konkrete Gestaltung handelt, ist die Abstraktion vom Material so wenig möglich, wie etwa für die Kunstform der Dichtung die Abstraktion vom Wort, von der Sprache. Diesen Zusammenhang charakterisiert R. Hoenigswald in der „Denkpsychologie" (München 1921). „Jedoch ist im Kunstwerk der künstlerische Gedanke nicht dargestellt im Sinne einer auch nur bedingt äußerlichen Repräsentation; vielmehr bestimmt er sich in ihm nur zu erfahrungsmäßiger Wirklichkeit. Zu unverkennbarer Ausprägung gelangt dieses Verhältnis in der Einzigartigkeit und Individualität des Kunstwerks. Es ist unersetzlich, weil es nicht bloßes Korrelat, sondern eben der künstlerische Gedanke selbst ist." — Eben aus der geistigen Tatsache des Stils, des Formwillens, der Ausdruckstendenz eines künstlerischen Forminhalts folgt notwendig, daß daraus nicht geschlossen werden kann, es bestimme das Material den Stil. So erhält auch — es sei an dieser Stelle zur besseren Klärung der Hinweis gestattet — die moderne Forderung nach „Materialgerechtigkeit des Kunstwerks", die jene Umkehrung zu enthalten scheint, nur aus der historischen Situation ihre Berechtigung und darüber hinaus ihre Notwendigkeit. Das über das Ziel hinaus Schießende der Zeitforderung ist berechtigte Reaktion gegen die Verwahrlosung des künstlerischen Instinktes in der Frage der Materialwahl im ausgehenden 19. Jahrhundert. So zeitlich gebunden, ist der Anspruch und sein Recht zu betrachten. Als geschichts-indifferentes Gesetz kann er nicht gelten; was seinem Wert keinen Abbruch tut, solange eben nur die Korrektur eines aufgetretenen Minus gefordert ist, das die künstlerische Qualität in Frage stellt, wie aus den oben angeführten Zusammenhängen folgt. — Wenn andererseits Stil als Zeitphänomen begriffen wird, oder auch wieder als individuelle Ausprägung innerhalb eines Zeitausdrucks — eine Setzung, die ohne weiteres hier als geltend angenommen werden kann —, so wird die Adäquatheit von Zeittendenz oder Ausdruckswillen und Materialeigenschaften, also Materialeignung, eben zu den charakteristischsten und reizvollsten Produkten führen, — immer mit der Vor-

aussetzung, die besondere Gattung prägt am eindringlichsten aus, was aus einer geistigen Einheit erwächst, die sich gleichwohl in anderen Gattungen nicht weniger rein und deutlich manifestiert. Das Material, das dem Stilwillen einer Zeit den weitesten Spielraum gewährt, die wenigsten Grenzen setzt, kann füglich als „idealer Stoff" betrachtet, keinesfalls aber als stil-bildend angesehen werden. Eine gewisse Verschleierung so eindeutiger Zusammenhänge ist denkbar aus den technischen Gesetzen der heutigen maschinellen Produktion, wo in der Tat „technische Notwendigkeiten" stärker sprechen, im Sinne Sempers, demzufolge das Material und seine Beschaffenheit zu bestimmter Formgebung zwänge, an die sich das ästhetische Gefühl anschließe. (Vgl. darüber Dessoir, Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Stuttgart 1923, S. 286 f.) Der Herstellungsprozeß setzt also formal engere Grenzen. Jedoch für die geistige Zeugung ändert dies nichts. Für sie bestimmend ist lediglich die sinnliche Qualität des Materials als Medium der „Gestalt". Es folgt also, daß von der Existenz eines besonderen Porzellanstils nicht die Rede sein kann, so wenig wie die Herstellungsweise zu besonderen Zielen oder gar Ausdrucksmitteln führen kann. Daß in irgendeinem Umfang der Stil der Gattung durch die Technik bedingt wird, unterscheidet diese Gattung nicht wesentlich von anderen. Es folgt weiter, daß die Überbewertung des Materialstils in Bezug auf das Porzellan, lediglich dafür spricht und dahin zu berichtigen ist, daß die Materialeigenschaften des Porzellans am weitesten den Intentionen der Zeit entgegenkamen, daß sie den weitaus adäquatesten Werkstoff für den Bildnerwillen der Zeit ergaben, ihren Ausdruckstendenzen kaum ein Hindernis boten. Die glänzende Oberfläche mit ihren spielenden Lichtern lockert die Massen und löst die Umrisse auf, der Kontur flimmert oder verschmilzt mit der fluktuierenden Atmosphäre mit einer Zartheit, wie sie ähnlich in den graphischen Werken des Rokoko mit ihrer Verwischung des reinen Strichs lebt. Die Komposition spricht sich in malerischer Gruppierung aus, und dies ist keineswegs nur als ein Ergebnis der Technik anzusehen, die eben in der Lage ist, beliebige Figuren und Teile zu verschmelzen, daher also nicht auf einen geschlossenen Umriß bedacht sein muß. Denn dieselbe technische Möglichkeit wird auch im Bronzeguß und in der uralten Kunst der Elfenbeinschnitzerei geboten, die zu ihrem Teil aber auch erst in dieser Zeit die gleichen Kompositionsabsichten verwirklichen; wie Falke sagt: „entsprechend der in der Barockplastik lebendigen Neigung, das Darstellungsgebiet der Plastik in der Richtung der malerischen Komposition zu erweitern". Wie wenig der „Porzellanstil" an dies Material gebunden ist, mag noch ein Beispiel illustrieren. Christian Scherer beschreibt in „Studien zur Elfenbeinplastik" kleine Jahreszeitenfiguren aus Fürstenberger Porzellan (in Braunschweig befindlich). Sie sind Abformungen von einer Elfenbeinserie Permosers, die nur zum Teil noch erhalten ist. — Wenn also die klassizistische Zeit auf der einen Seite unglasierte Biskuitporzellane nach französischem und englischem Muster vorzieht, auf der anderen Seite in der eigentlichen Porzellanplastik allmählich immer geringere Qualität der Leistung aufweist, so erklärt sich das mühelos aus der Tatsache, daß die spezifischen Reize des Porzellans als Bildstoff für das klassizistische Kunstideal keinen Ausdruckswert besaßen, — ja sie widersprachen dem Formwillen des Klassizismus ebensosehr, wie sie dem Gefühl des Spätbarock und Rokoko entgegenkamen. Es charakterisiert darum die Zeit, wenn der Höhepunkt der Porzellanplastik in die Mitte des 18. Jahrhunderts fällt, und es ist absolut kein Beweis für ein Nachlassen der künstlerischen Kräfte an sich, wenn das Interesse am Porzellan dann abflaut. Würde das Material den Stil bestimmt haben, so hätte dies Faktum keine Erklärung, und man müßte dann allerdings fragen, warum die Porzellanplastik stirbt, da ja das Material bleibt. — Noch ein anderer Vorzug des Materials kam der Zeit in einem Maße entgegen, der es jedem anderen plastischen

Material weit überlegen machte, nämlich die Fähigkeit, das glänzende Weiß mit prachtvollen Farben von tiefem Glanz und zartestem Schmelz zu kontrastieren, eine Fähigkeit, die der dekorativen Haltung des 18. Jahrhunderts, wie sie sich parallel etwa in der Deckenmalerei zeigt, auf plastischem Gebiet kein anderer Bildstoff bieten konnte. Denn eben durch die Glasur und die besondere optische Beschaffenheit der farbgebenden Glasflüsse können brillante Wirkungen erreicht werden, die kein anderes Substrat in solcher Feinheit ermöglicht. Dieser Vorzug leuchtete denn auch den Zeitgenossen in solchem Maße ein, daß z. B. Gartenplastiken in Veitshöchheim bei Würzburg auf Anordnung des Fürstbischofs 1768 „auf Porzellanart" bemalt worden sind. (Vgl. Christian Scherer, Die Fürstenberger Komödianten Simon Feilners, in Cicerone 15, 1923.) Die ausdrückliche Vergleichung ist recht charakteristisch. Die Tatsache der Bemalung steht nicht vereinzelt, sondern ist durchaus häufig. — Es bleibt sonach nur ein Anspruch der Zeit, dem das Material scheinbar nicht genügen konnte, der nach Monumentalität. Hier ist die technische Grenze, die dem Stilwillen entgegentritt; aber doch nur insofern der Umfang beschränkt wurde und die Porzellanplastik entgegen den ursprünglichen Absichten ihrer ersten Modellmeister eben zur Kleinplastik wurde. Wenn jedoch Monumentalität nicht maßstäblich verstanden wird, sondern als Stilwille, als Ausdruckswert, so hat sie auch in der Porzellanplastik Ausdrucksmöglichkeiten. Denn Monumentalität als innere Größe ist vom Maßstab unabhängig. „Da", wie Dessoir in der „Ästhetik" sagt, „dem Künstler noch andere Mittel zur Verfügung stehen (als Vermehrung der Quantität), durch die er innere Größe verdeutlicht, so braucht die Veränderung der Quantität mit der Veränderung des Gehalts nicht gleichen Schritt zu halten." Es ist „bei aller Kleinheit der Dimensionen der Eindruck des Gigantischen" möglich, heißt es bei Karl Justi in den „Briefen aus Italien" (Bonn 1925, S. 109), und im gleichen Zusammenhang: „Es kommt darauf an, groß zu denken oder, wie Schiller sagt, „Im Raum wohnt das Erhabene nicht"." Die Spät-Barockmeister der früheren Meißener Plastik, vor allem Kändler, haben eine innere Größe und ein monumentales Pathos in ihrer religiösen Porzellanplastik verwirklicht, die gleichberechtigt neben die „monumentale" Großskulptur treten.

Obwohl also angenommen werden könnte, daß die Adäquatheit von Formidee und Werkstoff dem Porzellan im 18. Jahrhundert seine bevorzugte Stelle gibt, kann doch diese Tatsache allein noch nicht genügend erklären, daß man dem Porzellan gerade stilbildende Kräfte zugeschrieben hat. Es ist in der Tat neben solcher formal-bedingter Einordnung und Gleichsetzung mit der Kleinplastik überhaupt — wenngleich als prima inter pares — noch ein weiteres Moment anzuführen, das die wirkliche und ungewöhnliche Bedeutung des Porzellans begründet; wenn eine gewisse stilbildende Wirkung an der Gattung beobachtet werden konnte, so soll nun diese Wirkung hier auf ihre wahre Ursache geführt werden, und das Mißverständnis, als sei der Bildstoff diese Ursache („Porzellanstil!"), als solches gekennzeichnet und aufgeklärt werden. Es handelt sich dabei nämlich keineswegs um ein formales, sondern um ein inhaltliches Novum. Zur Klarlegung ist es notwendig, auf die landläufigen Inhalte klein- und großplastischer Gestaltung kurz einzugehen und davon die inhaltliche Besonderheit eines großen (und zwar eines besonders geschätzten) Teils der Porzellanplastik abzusetzen.

Die Verbindung mit dem zweckhaften Kunstgewerbe, die im Mittelalter durchaus bestanden hatte, war durch das 16. Jahrhundert gelöst worden. (Vgl. hierzu F. Bange, Kleinplastik des 17. Jahrhunderts.) Die stoffliche Freiheit, die damit gewonnen wurde, drückte sich in der neuen Themenwahl aus. Das Kabinettstück, dessen Anfänge das 16. Jahrhundert bringt, bevorzugt die Antike, Mythologie und Allegorie in absoluter Parallelität mit der Monumentalplastik; selbstverständlich bleibt auch für das religiöse Thema nach wie vor Raum. Im 17. Jahrhundert nimmt

das Elfenbein als Material etwa die Stelle ein, die im 18. Jahrhundert dem Porzellan zufällt. (Permoser, Rauchmiller, Ignaz Bendl, Matthias Steinl u. a. m. sind gleichzeitig Elfenbeinschnitzer und Monumentalplastiker.) Wichtig in unserem Zusammenhang ist die Allegorie, bei der häufig ein krasser Realismus der Darstellung auftritt. Dieser gibt nämlich öfters Anlaß zu Verwechslungen mit Genrekunst. Nun ist es aber so, daß oft eine dem Zeitgenossen unmittelbar einleuchtende allegorische Sinngebung für uns unverständlich oder nur sehr mühsam konstruierbar geworden ist, wogegen der Realismus der Darstellung, für die Zeit von sekundärem Interesse, uns als das Primäre erscheint. Die Realität ist im allegorischen Bildwerk, das etwa Sprichwörter u. ä. versinnlichte (Brueghel!), ein untergeordnetes Moment, so entscheidend auch dieser Realismus formal im Vordergrunde steht.

Die besonderen geistigen Voraussetzungen echter Genrekunst werden erst langsam entwickelt. Das 17. Jahrhundert schafft in der Setzung der vollkommenen Immanenz des Absoluten im Endlichen, wie sie sich in Spinozas Lehre von der Autarkie der Natur ausprägt, jenes Lebensgefühl, das im Kunstwerk als „Verliebtheit in die Wirklichkeit" in Erscheinung tritt. Während in der Allegorie, so erläutert Franz J. Böhm in dem Aufsatz „Begriff und Wesen des Genre" (in Zeitschrift für Ästhetik Bd. 22, 1928), ein theoretischer Gedanke transponiert werde, sei das Wesen des Genre Autarkie und reine Diesseitigkeit. „Das weite Reich des menschlichen Lebens, sofern die gattungsmäßigen Kräfte desselben nicht zu den großen Entscheidungen sich zusammenfassen", das ist Gegenstand der Genrekunst, und „Belauschung des einzelnen, augenblicklichen kleinen ...", die aus dem Begriff des Allgemeinen fließe, nämlich der autarken Geltung. (Friedrich Theodor Vischer, Ästhetik Bd. 3 § 107, zitiert bei Böhm a. a. O.) Diese echte Genrekunst, die, sich selbst genügend, keiner Sinngebung außerhalb ihrer selbst bedarf, ist im 17. Jahrhundert zuerst in den Niederlanden entwickelt worden; es braucht nicht erst ausdrücklich auf die niederländische Malerei verwiesen zu werden (vgl. dazu Franz Roh, Holländische Malerei, Jena 1921). Sie für die Plastik zu erobern, war der Porzellankunst vorbehalten.

Hier ist es das Genie K ä n d l e r s, dessen Gestaltungswille sich auf genremäßige Wiedergabe richtet und der im Porzellan genau den Stoff findet, der ihm entspricht; ein Stoff, der außer der plastischen Eignung in seiner eminenten koloristischen Disposition einen Wert besitzt, der ihn in jeder Beziehung zur Umsetzung des Reizes etwa Watteauscher Szenen befähigt; diese Tat, die zugleich durch das formale Genie in einer künstlerischen Qualität ohnegleichen das neue Stoffgebiet erobert, ist offenbar so überzeugend gewesen, daß von ihr aus, von der geistigen Haltung, auf der allein sie ruhen kann, weitreichende Wirkungen abgeleitet werden müssen. Daß schon vor Kändlers Zeit sog. „Callot-Figuren" nach holländischen Stichen in Meißen in geringem Umfang (und meist als Deckelverzierung von Vasen usw., also nicht als selbständige Plastiken) vorkommen, ist lediglich als Kuriosum von Belang und schränkt keineswegs Kändlers Bedeutung ein. (Vgl. darüber z. B. Braun-Folnesics, Geschichte der Wiener Manufaktur (S. 34), und auch Zimmermann, Meißner Porzellan, Leipzig 1926 u. a. m.) Wie Kändlers Genie von Meißen aus sämtliche deutsche Manufakturen beeinflußt, so muß auch die Umgrenzung der besonderen Bedeutung der Porzellanplastik des 18. Jahrhunderts innerhalb der kleinplastischen Künste überhaupt von seinem Schaffen aus gewonnen werden, weil der v o n i h m neu erschlossene Stoffkreis durch die besondere geistige Struktur der Zeit zu einem richtunggebenden Stilelement für diese Zeit geworden ist. Niemals darf aber übersehen werden, daß dabei nur e i n Stilelement von seiten der Porzellanplastik besonderen Nachdruck erhält, daß auf der einen Seite dieses Stilelement in der Malerei längst entscheidend vorhanden ist, und daß auf der anderen Seite die formale Gestaltung in jedem Sinne der a l l g e m e i n e n Stiltendenz gleichlautet.

An dem Vergleich mit der keramischen Kleinplastik der Antike nun kann ein fundamentales Problem verdeutlicht werden, nämlich das Verhältnis von Gestalt und Format, das zwar nicht auf die Porzellanplastik sich beschränkt, aber an ihr so gut wie an anderen Zweigen der Kleinplastik jener Zeit bemerkt und gedeutet werden kann, und das für die Stilanalyse wesentlich bestimmend ist.

Der Stoffkreis der Porzellanplastik ist in frappanter Weise dem der Antike parallel. Ist doch eben die Antike — Sage und Mythologie — seit dem 16. Jahrhundert das vornehmste Thema der Kleinplastik, daneben Amoretten und Allegorien, kurz alles Themen, die auch die gleichzeitige Großplastik — „zumal wo sie dekorativen Aufgaben diente" — gestaltete; (von den speziellen Motiven der Genrekunst, die ja in einer anderen geistigen Ebene fundiert sind, kann in diesem Zusammenhang abgesehen werden). Dieser enge Anschluß und diese Parallelität ist nicht neu, vielmehr ebenfalls in der Antike vorgebildet. In den letzten vorchristlichen Jahrhunderten z. B. schließt sich die Terrakottaplastik eng an die monumentale Kunst an; man kopierte Großplastiken, jedoch nur in ungefährer Anlehnung, man bildete sie dabei um. Für diese Betrachtung ist wesentlich, daß man die Vorbilder der Großplastik niemals *getreu* kopierte. Denn „es blieb den Griechen nicht verborgen, daß man für eine bestimmte Größe erdachtes und modelliertes Kunstwerk nicht beliebig vergrößern oder verkleinern kann, ohne die künstlerische Wirkung zu zerstören". (August Köster, Die griechischen Terrakotten.) Die Umbildung geschah mit der bewußten oder unbewußten Voraussetzung der „eigenen stilistischen und künstlerischen Bedingungen des kleinen Formates und des keramischen Bildstoffes". (M. Sauerland, Deutsche Porzellanfiguren des 18. Jahrhunderts, Köln 1923.) Denn „das Format eines jeden Kunstwerkes ist mit seinem künstlerischen Wesen aufs innigste verwachsen." (Sauerland a. a. O.) Dem scheint der Gestaltcharakter eines Kunstwerkes zunächst zu widersprechen. Kunstwerke sind Gestalten mit speziellem Bedeutungsgehalt, Gestalten hinwiederum Ganzheiten, deren Gegenstandswert (also Seinsbestand) zwar auf fundierende Elemente verweist, ohne aber von mehr als vom Zusammenhang dieser Elemente betroffen zu werden. Die Ableitung findet sich bei R. Hoenigswald in der „Denkpsychologie" (München 1921, S. 166). „‚Gestalten' stellen ‚Ganzheiten'" dar, die mit Elementen gegeben sind. Aber jene Ganzheiten sind von diesen Elementen und deren Summe verschieden, sie sind ein den Elementen und ihrer Summe gegenüber Neues; dabei doch auch wieder ein hinsichtlich ihres Daseins, wie ihrer Qualität durch die Elemente bedingtes ... Solche Selbständigkeit und Eigenwertigkeit erweist sich daran, daß die *Gestalt* „*bleibt*", *auch wenn die fundierenden Elemente wechseln* ... Allein der Wechsel der fundierenden Elemente kann dabei nicht grundsätzlich sein. Er muß, soll die Gestalt erhalten bleiben, ganz bestimmten Bedingungen genügen. Bedingungen ... die mit der Gestalt und durch die Gestalt gesetzt sind." — Die „Gestalt" als Kern des Kunstwerkes bleibt also im jeweils verkleinerten oder vergrößerten Maßstab dieselbe, maßgeblich sind eben die Proportionen. Dennoch wird für das Kunsterlebnis, für das produzierende Erfassen dieser Proportionen, der konkrete Gegenstand und seine Eigenschaften, d. h. hier sein absolutes Maß, von Bedeutung sein. Es werden die perspektivischen Verschiebungen, die sich trotz gleichbleibender Proportionen durch Vergrößerung oder Verkleinerung des ursprünglichen Maßstabs notwendig ergeben, andere *optimale Distanzen* für den Betrachtenden erfordern. Desgleichen dürfen nicht jene Assoziationen und eben Gefühlswerte außer acht gelassen werden, welche mit dem Relationserlebnis des Beschauers verbunden sind, der seine eigene Größe mit dem Format des erlebten Kunstwerks bewußt oder unbewußt in Zusammenhang bringen wird. Es versteht sich, daß hier nun gewiß nicht geringfügige Differenzen jene ausschlaggebende Bedeutung für das Kunstwerk haben, sondern daß es sich um die beträchtlichen

Verschiebungen handelt, die etwa in den Zonen Kleinplastik, Lebensgröße und überlebensgroße Monumentalplastik gefaßt werden. Mag also das Gestalterlebnis als Erlebnis der räumlichen Proportion durch eine Veränderung des Formats wesentlich unverändert bleiben, so wird sich doch andererseits jede Formkonzipierung deswegen auf ein bestimmtes Format beziehen, weil eine willkürliche Änderung dieser optimalen Größe die ursprüngliche Idee mindestens verschleiert (unbeschadet der Möglichkeit einer Korrektur des Seherlebnisses in der Vorstellung, von der z. B. die Kopie stets profitiert), wie es ja auch den Verlauf einer Melodie, d. i. ihre Gestalt, nicht ändert, wenn sie aus einer Tonart in die andere transponiert wird, jedoch für das bestimmte urbildliche Kunstwerk in dem Farbwert der Tonart ein wesentlicher Faktor zu sehen ist. — Wenn also die „Dichtigkeit" einer künstlerischen Handschrift etwa sich pädagogisch dartun läßt (wie es gelegentlich geschieht), durch unendliche Vergrößerung z. B. einer Radierung im Projektionsapparat, so ist hier in der Tat nur die Spannung und Suggestionskraft künstlerischer Emanation abzulesen, dagegen wird das Kunstwerk als Ganzheit in seiner eigentlichen Wirkung und in der inneren Gesetzlichkeit der Form, die ihr eigenes Format bedingte, verwischt und aufgehoben. So sagt auch Dessoir (a. a. O.) zu diesem Thema: „Inwieweit kommt bei der künstlerischen Umformung der Wirklichkeit das vom Künstler gewählte Maß oder die von ihm hergestellte Intensität in Betracht? ... Daß ... die ... absolute Größe des Bildes ihre ästhetische Bedeutung besitzt, wird schon durch die Tatsache nahegelegt, daß die Vergrößerung oder Verkleinerung eines Formates bei vollkommen erhaltener Formgleichheit einen verschiedenen ästhetischen Eindruck hervorbringen kann ... Das Original(bild) hat durch seine tatsächlichen Maße eine Wertnuance, die der (verkleinernden) Widergabe fehlt." — Diese Eigenwertigkeit des Formates ist nun bei den Griechen ein klares und gültiges Prinzip, das von der Tatsache der zahlreichen Kopien berühmter Bildwerke nicht beeinträchtigt wird. Denn der Begriff der Kopie setzt als solcher die Erinnerung voraus. Es wird kein neues selbständiges Kunstwerk mit den aus seiner Konzipierung, aus seiner Idee folgenden Gesetzen geschaffen, sondern in genauer Innehaltung der Proportionen eines ursprünglichen Kunstwerkes wird ein solches aus zweiter Hand, gleichsam ein abgeleitetes, in einem Maßstab hergestellt, der aus der Zweckmäßigkeit, nicht der Eigengesetzlichkeit der Schöpfung stammt. Damit wird dann aber auch der Anspruch auf selbständige Geltung nicht mehr erhoben, sondern der ästhetische Genuß an diesem Werk setzt voraus die Erinnerung an das ursprüngliche, meist wohl berühmte Kunstgebilde, das in der Kopie reproduziert wird.

In der Porzellanplastik des 18. Jahrhunderts liegt es nun so, daß sie mit der Übernahme des Stoffgebietes der großen Barockskulptur (Mythologie, Allegorie, Amoretten) „sich in der stilistischen Gestaltung solcher Gegenstände von der gleichzeitigen Steinskulptur nicht weiter entfernt hat, als es die Verschiedenheit des Materials und die größere Freiheit der Gruppenbildung mit sich brachte" — also eine Feststellung, die durchaus den oben dargetanen Zusammenhängen von Stil und Material entspricht —, „es gibt Porzellanfiguren, die nur getreue Verkleinerungen großer Marmorstatuen sind und die sich dennoch vollkommen in den Porzellanstil einfügen, während andererseits ein erfolgreicher Modellmeister wie Wilhelm Bayer seine Porzellanfiguren unbedenklich auch als große Marmorwerke ausführte". (O. v. Falke a. a. O.) Damit ist ein neuer Sachverhalt gegeben. Es kann sich nämlich allgemein nicht um Kopien im Sinne von Erinnerungsstücken handeln, weil die Voraussetzung einer allgemeinen Kenntnis des kopierten Werkes in den meisten Fällen fehlen dürfte. Zudem aber handelt es sich ja auch nicht nur um Verkleinerungen, sondern ebensogut um die Umkehrung: das Kabinettstück wird Monumentalplastik (ein Fall, der in der Antike nicht vorkommt). Gewiß

ist, daß bei der Änderung des Formates auch bestimmte Korrekturen vorgenommen werden mußten, und die wirklich getreue, das würde heißen proportional-identische Abwandlung, kann nur cum grano salis verstanden werden. So ist gerade über Beyers viel besprochene Vergrößerungen zu sagen, daß z. B. die Artemisia in Schönbrunn sich ... „namentlich in punkto Gewandung wesentlich von ihrem Urbilde, der Ludwigsburger Porzellanfigur, und zwar nicht eben zu ihrem Vorteil", unterscheidet (Dernjač, Zur Geschichte von Schönbrunn, S. 72), dagegen auch wieder, „die für die „Ruinen von Karthago" gemeißelte Sandsteinfigur das Beyersche Modell ganz genau kopiert" (ebendort). In der Beurteilung der Qualität gehen die Meinungen auseinander; Dernjač findet offenbar die Monumentalplastik schwächer als ihr Porzellanmodell, wogegen Sauerlandt der Ansicht ist, daß die Möglichkeit, die Figürchen im großen Maßstab zu wiederholen, „nicht eben für die Vorzüglichkeit der Ludwigsburger Porzellanmodelle Beyers als Kleinbildwerke" spricht (Sauerlandt S. XXVII). Der Ausgangspunkt für die Bewertung ist offenbar unsicher! Es ist gewiß nicht zu verkennen, daß die Umformung im mindesten nicht auf das Format solche Rücksicht nimmt, wie das für die Terrakotten der griechischen Antike behauptet werden konnte. Und zumal die Tatsache der Vergrößerung spricht für eine ganz andere Bewertung oder vielmehr Nichtbewertung des speziellen Charakters eines Formates. Auch ist eine Anlehnung, die über das Motivische hinausgeht — nur so kann man die Anlehnung im griechischen Altertum ansehen —, in jedem Falle merkwürdig. Denn das Format ist ja nichts Zufälliges und Akzessorisches, sondern selbst wesentlich bestimmend für das künstlerische Erlebnis und Träger ganz bestimmter Ausdruckswerte. Georg Simmel sagt hierüber (Philosophische Kultur, S. 143): „Die allgemeine Herrschaft der Vorstellung, der ästhetische Eindruck des Anschaulichen beruhe auf der reinen Form, verbirgt es uns allzu oft, daß diesen Eindruck noch ein anderer Faktor bestimmt: das Größenmaß, in dem der Eindruck sich bietet. Wir sind gar nicht imstande, eine reine Form, d. h. das bloße Verhältnis von Linien, Flächen, Farben zu genießen, sondern wie unsere sinnlich-geistige Art nun einmal beschaffen ist, bindet sie diesen Genuß an eine bestimmte Quantität solcher Formen. Diese Quantität hat einen gewissen Spielraum, aber sie bewegt sich zwischen einer oft ganz unzweideutigen Größe, bei der die Form, als solche ganz ungeändert bleibend, ihren ästhetischen Wert verliert, und einer Kleinheit, mit der der gleiche Verlust eintritt. Vielmehr und viel tiefer als es bewußt zu werden pflegt, bilden die Formen und der Maßstab eine ganz untrennbare Einheit des ästhetischen Eindrucks; und eine Form offenbart ihr ästhetisches Wesen von seiner Wurzel her daran, wie sich ihre Bedeutung mit Änderung ihres Größenmaßes wandelt." — Nimmt man nun auch als Regel jene Form der Anlehnung an, die das Modell so benützt wie gestochene oder gezeichnete Vorlagen, so wird die Möglichkeit der getreuen (oder selbst eingeschränkt getreuen) Vergrößerung oder Verkleinerung, die durch die belegten Fälle sich ergibt, auf die Ästhetik der Barock- und Rokokokunst in ihrer Eigentümlichkeit ein deutliches Licht werfen. Während nämlich die griechische Plastik dem Format einen unantastbaren Wert zuerkennt, übergeht die Barockplastik ihn offenbar völlig oder doch sehr weitgehend. Der Fall ist nicht für die Porzellanplastik allein bezeugt. Auch Permoser griff für großplastische Arbeiten auf frühere Kleinplastiken zurück. Die monumentalen Jahreszeitenfiguren in den Nischen des südöstlichen Torturms des Zwingers in Dresden sind Übertragungen von früheren Elfenbeinstatuetten (im Grünen Gewölbe). Motivisch am treuesten die Gestalt des Winters, während der Herbst eine statuarisch gestillte Abwandlung des in lebhafter Kontrapostierung und interessanter Drehung gebildeten Elfenbein-Herbstes darstellt. Die weiblichen Figuren zeigen nur noch ungefähre Anlehnung (Abbildungen bei Michalski, Permoser: Elfenbeinfolge: Abbildung 15—18, Zwingerstatuen: Ab-

bildung 62—65). Diese Gegensätzlichkeit ist nicht zufällig, sondern läßt sich aus der Gesamthaltung der Epoche gegenüber dem menschlichen Dasein ableiten. Da für die klassische Zeit der Mensch in seiner biologischen Existenz das Maß aller Dinge ist (wie es auch A. Schmarsow treffend ausdrückt: „Die Lehre des alten Griechen, das Maß aller Dinge sei der Mensch, ist aus dem Geiste der künstlerischsten Nation entsprungen. Der Satz gilt im Reiche der Künste ohne Widerspruch, ja, er ist die Grundlage für ihr Verständnis"), muß für sie und alle an ihr orientierten Epochen natürliche Größe die kanonische Norm bedeuten. Gibt es nun aber eine solche Optimal-Zone, so sind die darunter oder darüber befindlichen Maßstäbe minderen Ranges. Darum gilt für klassische Perioden nicht nur, daß die Wiederholung in einem anderen als dem ursprünglichen Maßstab die ursprüngliche Formidee verändert, sondern es wird überdies eine W e r t s k a l a gesetzt. Keineswegs kann eine allgemeine Geltung dieser ästhetischen Norm, dieses Kanons angenommen werden. Die Wandelbarkeit aller idealen Forderungen, gewiß auch des Kunstideals gehört zum Wesen der Geschichte. Offenbar kann für die Barockzeit eine solche Norm und Wertskala n i c h t angenommen werden. Und i h r e Ästhetik dürfte sich insofern füglich aus dem Gegensatz zur Klassik ergeben. Die Bedeutsamkeit des Formates ist in ihrer objektiven Wirksamkeit selbstverständlich nicht aufzuheben, insofern sie nämlich bestimmte Wirkungen für den Augenschein bedingt; in ihrer subjektiven Geltung jedoch, d. h. in der Bewertung, die der Künstler oder die Zeit ihr zukommen läßt, ist für die Barockzeit eine starke Einschränkung anzunehmen. Darin liegt gerade ein charakteristisches Stilmerkmal der Epoche.

An einem Beispiel läßt sich verdeutlichen, wie weit ab von Maßbestimmtheit das Barock gestaltet. Die ungeheuren Dimensionen etwa der Peterskirche, die Höhe der Tabernakelsäulen des Bernini werden in ihren räumlichen Ausmaßen vom Menschen nicht erfaßt. Auf dem Umweg über die zeitraubende Durchschreitung erst wird die Tatsache erfaßt, primär ist die Wirkung nicht da. Die übergroßen Dimensionen stehen gleichsam für sich und ohne Bezug auf den Beschauer — für eine Zeit der betonten Illusionsschaffung eine bemerkenswerte Haltung. Erklärungen können schwerlich versucht werden, doch wird man, ohne allzu stark ins Metaphysische abzugleiten, vielleicht sagen dürfen, daß ein gewisser Zug von jener Geisteshaltung hier wiedergefunden werden könnte, die in der Philosophie jener Zeit geformt ist, nämlich der gleichmäßigen Bewertung aller Erscheinungen des Lebens als Träger göttlicher Gesetzlichkeit. Die „schöpferische" Auseinandersetzung, die Kunst, ist nach Schmarsows schönem Wort, „eine Auseinandersetzung des Menschen mit der Welt, in die er gestellt wird, so gut wie Wissenschaft, Religion und Sittengesetz es auch sind" — sie geht notwendig in der gleichen geistigen Optik vor sich, wie Religion, Sittengesetz und Wissenschaft. Die Werte sind dabei ohne Bezug auf die menschliche Existenz und insofern auch alle Größenordnungen gleichwertig. Von diesem Standpunkt aus gibt es kein differenziertes Gefühl mehr für die Wirkung eines Maßstabes. Das scheint den Ansichten zu widersprechen, die dem Barock in jedem Falle monumentale Planungen zuschreiben und die mit Recht betonen, wie gerade im Barock häufig eine Maßstabswirkung erstrebt wird, die sich natürlich auf den Augenschein, also auf den menschlichen Betrachter, bezieht; indem nämlich durch die Nebeneinanderstellung von Sehr-groß und Sehr-klein die Wirkung Noch-größer für das Große eben durch dies Mißverhältnis offenkundig erstrebt wird, — ein Kunstgriff, der ebenso wie die perspektivischen Kunstgriffe der Deckenmalerei aus der dekorativen Gestaltungstendenz folgt. — Eben jenes Sehr-groß und Noch-größer steht nun aber doch innerhalb einer Ordnung, für die der menschliche Maßstab nicht gilt und die ohne Bezug ist auf die menschliche Existenz und die in ihr und durch sie gesetzte oder zu setzende Wertskala. Ein Beweis liegt in der gleichzeitigen Vorliebe für den gigan-

tischen wie für den zierlichen Maßstab der Plastik, noch mehr aber in der Art, wie jeweils der Maßstab als Ausdruckswert ausgenützt wird. „Wie die Säulen und Nischen in allen Größen verwendet werden, so wechseln auch die menschenähnlichen Gestalten ihren Maßstab zwischen dem Kolossalen und dem Winzigen, besonders langgestreckte Engelburschen und zwerghafte Kinder wohnen ... friedlich beieinander. (A. Schmarsow, Barock u. Rokoko.) Die eigentlich nur vergrößerte Kleinplastik, d. h. die Großplastik, der das innere Format fehlt, ist z. B. nicht allzu selten — so wird von Sauerland gegen Permosers Monumentalplastik nicht immer mit Unrecht dieser Vorwurf erhoben, aber die Beispiele bei bedeutenden Meistern ließen sich vermehren. Und das Gegenteil, das freilich seltener als Vorwurf gefaßt werden dürfte, aber vielleicht beweiskräftiger ist, nämlich, daß etwa die innere Größe den Maßstab zu sprengen droht, wird z. B. bei Kändler häufig gefunden. Gerade in diesem Fall werden öfter diese offenbaren Zeitstilelemente verwechselt mit Unfähigkeit, sich dem Material anzupassen, ein Vorwurf, der nicht die geringste Berechtigung hat und ganz und gar ad absurdum geführt wird durch die Tatsache der unbestrittenen stilschöpferischen Kraft des Meisters. Wie völlig unbedenklich Kändler mit Maßstäben umging, geht u. a. auch aus der Tatsache hervor (auf die schon Jean Louis Sponsel verwies in Kabinettstücke des Meißner Porzellans), daß er häufig die gleichen Stücke in mehrfacher Größe ausführte — aus praktischen Verkaufsrücksichten, aber die Möglichkeit ist das Entscheidende. Es befinden sich z. B. in der staatlichen Porzellansammlung zu Dresden Tierplastiken Kändlers, kleine Wiederholungen der großen Tiere für das Japanische Palais, ebenso finden sich im Kunstgewerbemuseum in Dresden Johannes und Maria, kleine Wiederholungen der 1740 für eine Kreuzigung modellierten großen Figuren, von denen wiederum die staatliche Porzellansammlung sowie die Schauhalle der Meißner Manufaktur Exemplare besitzen.

Sehr wohl überein geht jene Maßunbestimmtheit des Barock- und Rokokostils mit seiner ausgesprochenen dynamischen Gestaltungstendenz, indessen der statisch gliedernden, ordnenden Haltung klassisch gerichteter Kunststile die Wertung bestimmter Maße und die Einbeziehung solcher Wertungen in ein Ordnungsprinzip entspricht. Mit Vorbedacht wird hier der Ausdruck „Maßunbestimmtheit“ (dafür auch Maßstabindifferenz) gewählt zur Kennzeichnung des Sachverhalts, der nicht in Mißverhältnissen von Größenelementen zueinander, sondern in der mangelnden Bezugnahme auf den leicht faßlichen menschlichen Maßstab besteht. Der Bezugspunkt nämlich ist ein dynamischer. Schwingungen von Raumwerten (Lichtströmen vergleichbar, die ja ihrerseits in die Konzeption einbezogen sind), welche irrational, d. h. nicht meßbar sind von seiten der auf tastbare Maße angewiesenen und auch den Augenschein auf ein tastbar zu denkendes Maß beziehenden ratio — dem Gefühl aber zugänglich als „Valeurs“, als dynamische Werte (die, wenn man will, auch malerisch genannt werden könnten): also meßbar ohne Maßsystem, ohne Skala, die der ratio zugänglich wäre —; sie bezeichnen den künstlerischen Ausdruck des 17. und 18. Jahrhunderts. Für die Plastik deutlich ausgedrückt und faßbar wird dies in der Stellung der Plastik i m und z u m Raum. Schmarsow bezeichnet eindeutig den wesentlichen Grundzug klassischen Gefühls: „Die Plastik ist Darstellung unseres organischen Körpers nach seiner bleibenden Bedeutung, also auch ohne Beziehung zu einem umgebenden Raum, der diesen Körper bedingen, beeinträchtigen und in die Abhängigkeit vom allgemeinen Strom des Geschehens hinausziehen könnte.“ (Schmarsow a. a. O.) Dies ist das Verhältnis z u m Raum: Isolierung. Der Standort i m Raum charakterisiert sich als gerahmte Position, die eine Schauseite und somit einen relativ bestimmten Betrachtungsort voraussetzt, von dem aus wiederum die Abgrenzung gegen die Umwelt fühlbar wird, gegen all das, was zwar mitgesehen werden soll, jedoch quasi als Leere dem

Erfüllten gegenüber, als raumlos dem Räumlich-Plastischen gegenüber, als Zweitrandiges, Dienendes, als Rahmung und als Maßstab für das Plastisch-Tastbare der Figur. So ist notwendig die Einheit des Ideals gegeben, das Zuständliche und seine bleibende Bedeutung zu gestalten; das ist das grundsätzlich statische, darüber hinaus notwendig tektonische Grundgefühl. Für das Barock und Rokoko hingegen tritt das Bewegungsproblem in den Vordergrund und in dem fluktuierenden Strom sind dynamische Werte an die Stelle statischer Meßbarkeit getreten. Wenn Bernini „bei Gruppenbildungen den realen Tiefenraum mit seinen atmosphärischen Qualitäten einbezieht als einen den Totaleindruck der plastischen Formen bestimmenden und modifizierenden Faktor (Werner Weisbach, „Die Kunst des Barock"), so ist damit paradigmatisch die Gegensätzlichkeit gefaßt, die weiterhin der absoluten Einbindung der Einzelfigur in den sinnhaften und formalen Zusammenhang einer Ganzheit sich kundtut — von antikisch-klassizistischer Einstellung aus gesehen ein erniedrigender Abstieg in das rein Dekorative, wie etwa für Schmarsow, — richtig verstanden aber nichts anderes, als jener dem Barock eigentümliche Zug zum Irrationalen, in dem (Weisbach a. a. O.) „für momentane Stimmungen, schwebende Zustände, das nicht faßbar Gleitende, Unbestimmte bildliche Korrelate geboten werden".

II.

Die figürliche Produktion.

Die grundsätzlichen Überlegungen zum Verhältnis der Groß- und Kleinplastik werden bestätigt durch die Analyse der Fakten. Im folgenden soll ein Beitrag zur Stilgeschichte der Porzellanplastik in dem Sinne gegeben werden, daß eben diejenigen Erscheinungen Beleuchtung finden, in welchen der Zusammenhang mit der Großplastik greifbar wird. Daß kein Kunstzweig isoliert bleiben kann, ist ohnehin vorauszusetzen. Die Art der Verknüpfung aber soll bei dieser Betrachtung der historischen Fakten eingehender kenntlich gemacht werden.

Es ist schon von den sog. „Callotfiguren" der allerfrühesten Meißener Zeit die Rede gewesen, als deren Modelleur wahrscheinlich der Former Fritsche anzusehen ist[1]). Die Grotesken, Zwerge, Mißgeburten, die von Holland aus[2]) in Stichen verbreitet wurden, waren Ausdruck jener Zeit, die das Abstruse und Barocke so sehr schätzte wie das Schöne und das Seltene. Die „Kabinette", d. h. die Sammlungen der Fürsten und Herrn, betrafen ja nicht nur Gemälde, Plastiken, die edelsten Erzeugnisse des Kunsthandwerks, sondern auch seltene Pflanzen, exotische Tiere und — Abnormitäten, die tot oder lebendig gesammelt wurden. Die Zwerge und Mißgeburten wurden in Wort und Bild verewigt wie große Feldherrn oder die schönen Maitressen der Herren. Friedrich Wilhelm I. Vorliebe für „lange Kerle" ist nur eine Abwandlung dieses Zeitgeschmacks. Charakteristisch aber ist wieder, daß diese Grotesken nicht nur in graphischen Arbeiten oder als Kleinplastiken auftreten, wie das dem intimen Witz einer natürlichen Karrikatur entsprechen sollte,

---

[1]) Zimmermann glaubt nur die schwächeren Stücke auf Fritsche zurückführen zu sollen. Es wäre denkbar, daß die besseren Modelle aus der Böttgerschen Fayencefabrik zu Dresden stammen, doch läßt sich kein Modelleur feststellen. Daß vor der Porzellanplastik in Fayence speziell Callotfiguren hergestellt wurden, ist unzweifelhaft. Ob die Modelle ähnlich wie die für die Gefäße aus Augsburg stammten, von wo Gipsmodelle bezogen wurden, ist nicht nachweisbar. Der „Augsburger Geschmack" ist für lange Jahrzehnte in Deutschland führend. Vgl. Zimmermann, Meißner Porzellan.

[2]) Sauerlandt nennt eine Stichfolge (radiertes Bilderbuch): Il Callotto reuscitato oder Neueingerichtetes Zwerchencabinett, 1716 tot Amtsterdam gedruckt bei Wilhelm Koning.

sondern gleichermaßen in der dekorativen Steinplastik. Diese Verbindung ist geradezu paradigmatisch für die früher besprochene Unfähigkeit der Epoche, in Maßbezügen zu denken, und für die Freiheit, die die Ausdrucksfähigkeit eines Maßes übersetzt in ein anderes; ein Vorklang also für alle weitere kleinplastische Gestaltung des 18. Jahrhunderts, solange, bis durch die Hinwendung zum Klassizismus dessen klare Maßbestimmtheit ins Gefühl übergeht und nach einigen Versuchen das Unstimmige der statuarischen Effekte im kleinen Format für eine klassisch normierende Empfindung deutlich wird. Was das Barock und Rokoko durfte, mußte dem Klassizismus versagt bleiben, weil das ursprüngliche Gesetz, der Sinn und das Wesen der Gestaltung eine grundlegende Wandlung erfahren hatte[3]). Für die hinlänglich bekannten Groteskfiguren des 18. Jahrhunderts (Zwerge und Mißgeburten) seien hier als Beispiel erwähnt die Zwerge auf der Ballustrade im Neuwaldegger Park in Wien[4]), die aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts stammen. Entsprechend der Zeit ist trotz der untersetzten Proportion hier der Habitus schlank, die Köpfe grotesk-übergroß, doch die Wangen schmal, die Hände und Füße entschieden weniger plump, wie die des „Monsieur Piperouk"[5]) vom Former Fritsche in Meißen. Freilich ist der Witz trockener, die behäbige Freude an der Unnatur in eine verschnörkelt-zopfige Gespreiztheit verkehrt.

Im Jahre 1727 wird in Meißen zum ersten Male ein Bildhauer eigens mit der Aufgabe betraut, Modelle für Porzellan herzustellen, während man bis dahin wohl nur die Bossierer und Former, also aus dem Handwerk selbst hervorgegangene Leute, damit beauftragt hatte. Es ist dies Johann Gottlob K i r c h n e r, über dessen vorheriges und weiteres Leben nichts bekannt ist. Die früheren Zuschreibungen aus dem Schatz der Meißner Gestalten an ihn sind zu einem Teil, und zwar bezüglich der bedeutendsten davon, neuerdings von Zimmermann ganz eindeutig widerlegt worden nach den Ausweisen der von den Modelleuren selbst geführten Arbeitsbücher. Zweifelhaft bleiben nur einige wenige der bedeutenderen Stücke. Danach erscheint das völlige Untertauchen des Kirchner nicht so sehr verwunderlich, dessen Namen man ja auch in den Akten anderer Manufakturen hätte finden sollen. Jedoch war offenbar sein Charakter zu unstet und zweideutig zu regelmäßiger Arbeit, zur Innehaltung eines guten handwerklichen Standes. Man weiß also nur von der zweimaligen kurzfristigen Anstellung in Meißen. Danach soll er vierzig Jahre später in Berlin aufgetaucht sein[6]). In Meißen ist er von 1727 bis Mitte April 1728 und von 1730 bis 1733, wo er von Brühl entlassen wird, tätig gewesen[7]).

Sein Nachfolger im April 1728 wird Johann Christian L ü c k e[8]), der sich ebensowenig oder noch weniger bewährt. Nach Lückes Abgang holt man 1730 Kirchner zurück.

---

[3]) Wie reizlos etwa erscheint die Porzellanwiedergabe von Schadows Doppelfigur der Königin Luise und ihrer Schwester Friederike gegenüber dem Original.

[4]) Abb. bei Tietze, Österreich. Kunsttopographie Bd. 2, S. 262.

[5]) Abb. bei Sauerlandt.

[6]) Zimmermann, Meißner Porzellan, verweist auf Heineken, Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen, Leipzig 1768.

[7]) Zimmermann, a. a. O.

[8]) Über Lückes Schicksal ist man wenigstens so weit unterrichtet, daß man seine Zugehörigkeit zu einer berühmten Elfenbeinschnitzerfamilie (zwei Mitglieder der Familie finden sich auch in den Listen der Hofbildhauer und Vergolder des Bauamts in Dresden, und zwar 1739 Johann Christian Licke und 1740 Johann Ludwig Licke, vgl. Beschorner, Permoserstudien) kennt. Sein unstetes Leben im einzelnen kann nicht verfolgt werden. 1750 scheint er in Wien aufgetaucht zu sein, 1751 oder 1752 finden wir ihn in Fürstenberg zusammen mit einem Bruder (vgl. darüber Christian Scherer, Studien zur Elfenbeinplastik). 1752—57 ist er mit einem Sohn in Kopenhagen, dazwischen taucht er 1754 in Schleswig auf. Er ist nicht identisch mit Johann Friedrich Lück, der in Meißen, Höchst und Frankenthal gearbeitet hat; dieser vielmehr ist sein Neffe gewesen und ist 1757 in Meißen zunächst als Bossierer, dann als Modelleur beschäftigt. 1757 ist er von Meißen geflohen, ist in

1731 wird Kirchner zum Modellmeister ernannt. Jedoch man weiß aus den Akten der Manufaktur, daß er liederlich, unzuverlässig und ungleich in der Arbeit gewesen ist und daß dies der Grund zur Entlassung war, auch zum zweiten Male, als schon Kändlers Tätigkeit der Manufaktur einen solchen Auftrieb gegeben hatte, daß mehrere Modelleure gut beschäftigt werden konnten. Wie denn auch an seine Stelle bald andere traten (z. B. Eberlein 1735 usw.).

Am 22. Juni 1731 wird Johann Joachim Kändler[9]) berufen, der zuvor schon für das Grüne Gewölbe (das 1721—1724 errichtet wurde) einige Stücke bossiert hatte. Er ist ein Schüler Thomaes, somit ein Enkelschüler Permosers. Thomae ist an den Arbeiten für den Zwinger unter Leitung Permosers beschäftigt, sein Name findet sich jahrelang in den Listen der Hofbildhauer und Vergolder des Bauamts. An eigenen Arbeiten sind der Hauptaltar der Dreikönigs-Kirche in Dresden-Neustadt und plastischer Schmuck am Rathaus Dresden-Altstadt bezeugt.

Dresden ist damals ein Hauptsammelpunkt künstlerischer Kräfte; während Pöppelmann für die Schloßbauten des Königs tätig ist, ist Chiaveri mit den Arbeiten für die Hofkirche beschäftigt. Permoser und seine Schüler arbeiten am Japanischen Palais, am Zwinger, am Opernhaus — Mattielli schmückt die Hofkirche, Paläste und Brunnen, der Große Garten füllt sich mit Statuen der berühmtesten ausländischen Bildhauer; doch ist zugleich bemerkenswert, daß August der Starke bei aller Schätzung der französischen und italienischen Kunst die Deutschen im gleichen Maße heranzog, ja sogar nach Möglichkeit bevorzugte[10]). Christian Kirchner und Benjamin Thomae sind zeitweise zu gleicher Zeit in Permosers Nähe beschäftigt, und so ist es letztlich doch immer wieder die deutsche Art, die bestimmend für die Frühzeit der Manufaktur und ihre Modelleure wird, wenn auch Permoser in Italien und Frankreich seine Form fand[11]). Auch Thomae ist mit Unterstützung des Königs 1715 in Frankreich gewesen[12]). Und das beweist, daß man ihn für einen vortrefflichen und der Unterstützung würdigen Künstler gehalten hat. Sponsel schreibt ihm die Bacchusfiguren des Nymphenbades am Zwinger zu und lobt deren hohen künstlerischen Reiz und die Bravour der Erfindung[13]). Zweifellos ist aber nur die eine

---

Höchst und Frankenthal mit einem reichen Oeuvre vertreten; 1764 nach Meißen zurückgekehrt, ist er bis zu seinem Tode 1794 dort Vorsteher des Weißen Corps. Sein Vater wird als sächsischer Bildhauer angegeben. Johann Friedrich Lücke (auch Licke oder Lück) hat einen Generationsgenossen und Schüler, seinen Vetter Karl Gottlieb Lück, den Sohn des unsteten, doch hochberühmten oben genannten Johann Christian. Dieser hatte mit dem Vater 1758 Kopenhagen verlassen, in Frankenthal bei Johann Friedrich und dem großen Konrad Linck gelernt, war bis zu seinem Tode 1775 in Frankenthal tätig mit einer Unterbrechung von 1761—67, in welcher Zeit er als Sachverständiger für die Ausführung des Denkmals August III. nach Meißen berufen worden war. Dieser hochbegabten Familie also gehört Johann Christian Lücke an, er selbst schätzte, offenbar nicht ganz zu unrecht, sein Können so hoch ein, daß er um die durch Balthasar Permose s Tod freigewordene Pension einkam (vgl. Stegmann, Geschichte der Fürstenberger Porzellanfabrik). Sein Hauptgebiet, worin er Rühmliches leistete, blieb jedenfalls die Elfenbeinplastik.

[9]) Kändler ist 1706 geboren, war also zur Zeit seiner Anstellung 25 Jahre alt.

[10]) Vgl. Jean Louis Sponsel, Der Zwinger, 1923.

[11]) Vgl. Michalski, Permoser.

Die starke Beeinflussung durch Puget (z. B. Atlanten am Rathaus in Toulons, abgeb. bei Hildebrandt, Malerei und Plastik des 18. Jahrhunderts in Frankreich) und direkter Einfluß Berninis: Michalski zeigt im Beispiel der Durchführung etwa eines Bewegungsmotivs die hier vorliegende Stilentwicklung vom Früh- bis zum Spätbarock: zuerst (bei Michelangelo) der gleichsam unter der Oberfläche zurückgehaltene Schwung, die potentiell vorhandene Kraft, dann deren aktive und kraftvolle Auswirkung (bei Puget), schließlich wieder die Eindämmung und Einbindung in eine dekorative Silhouette (bei Permoser). Von hier ist unschwer der Fortschritt dieser Entwicklung zum Rokoko des 18. Jahrhunderts zu finden!

[12]) Vgl. Sponsel, Der Zwinger.

[13]) Ebenda S. 254.

der Statuen von ihm, während man die andere wohl dem Kirchner wird geben müssen. Beide Statuen befinden sich heute nicht mehr im Nymphenbad, sondern sollen nach ihrer Restaurierung im Durchgang des Taschenberg-Pavillons aufgestellt werden, wo sie ursprünglich hingehören[14]). Die Tänzerin des Nymphenbades, die von Sponsel gleichfalls dem Thomae zugeschrieben wird[15]), ist jedenfalls lediglich als handwerklich tüchtig zu bezeichnen. Ebenso ist der Altar der Dreikönigs-Kirche[16]) nicht eben überzeugend für Selbständigkeit und Schwung der Erfindung. Die Wirkung einer perspektivischen Illusion, die durch Kombinierung einer konkav gebogenen Reliefrückwand mit vorgestellten Freifiguren gegeben wird, ist glücklich komponiert, jedoch konventionell durchgeführt. Um so näher mag man die Heranführung des Schülers an den Geist Permosers annehmen[17]). In Kändler fand dieser Geist einen ihm adäquaten Boden. Dieser Enkelschüler konnte die große Tradition Permosers (die ihrerseits durch Egell auch nach Süddeutschland wirken konnte) auf das neue eigentlich deutsche Gebiet der Kleinplastik, die Porzellankunst, übertragen. Dabei ist Kändlers Verbindung zur zeitgenössischen Monumentalplastik immer lebendig geblieben. Nimmt doch Gurlitt sogar eine gewisse Einwirkung Kändlers auf die Atlanten des Japanischen Palais (Innenhof) von Joh. Christ. Kirchner an (die 1733 aufgestellten „termes")[18]). Die Übernahme von großplastischen Schöpfungen auch des nahen Dresdner Kreises als Modelle für Porzellan wird noch zu besprechen sein. Kändlers eigener großplastischer Stil jedoch soll als besonders aufschlußreich zuvor noch betrachtet werden.

Seine Grabdenkmäler in Meißen und in der Nähe von Meißen sind zu Zeiten entstanden, in denen er schon Modellmeister der Meißner Manufaktur war, wie aus der Signatur des einen der von Sponsel veröffentlichten Denkmäler hervorgeht[19]). Es ist dies das Grabmal der 1736 gestorbenen Frau Maria Schlegel; nicht freistehend, sondern an die Wand angelehnt errichtet. Auf einem Sarge, der auf naturalistisch gebildetem Erdreich steht, aus welchem ein rankender Weinstock wächst, der an den Sarg sich klammert, ist eine hohe Tafel errichtet, auf die eine sitzende, in wallende Gewänder gekleidete Frau schreibt. Sie hockt am Fußende und hält in vertrackter Bewegung mit der linken Hand ein weinendes, strampelndes Kind gegen das rechte Knie gepreßt. Von der anderen Seite tritt ein nackter, magerer, geflügelter Saturn mit Sense und Stundenglas in großer Bewegung anschreitend und die Rechte in jähem Stoß aufwärtsgestreckt, auf den Sargdeckel heran. Das zweite von Sponsel abgebildete Denkmal wird von ihm offenbar zu Unrecht Kändler zugeschrieben. Es ist nicht signiert, und das Motiv eines nackten geflügelten Saturn, der diesmal einen Obelisken mit krallenden Händen umbricht, indes wieder ein Stundenglas, ihm entfallen, am felsig gebildeten Boden liegt, mag Sponsel veranlaßt haben, die Zuschreibung vorzunehmen. Doch ist jeweils die Erscheinung, die Bildung von Körper und Gewand, zu verschieden, als daß man sich hiermit einverstanden erklären dürfte. Der echte Saturn ist trotz des großen Anschreitens ein alter schmaler Mann, in seiner Körperbildung ausgemergelt, mit eingefallener Magenpartie, indes der unsignierte zum Greisenkopf einen Athletenkörper besitzt, dem nur oberflächlich Alte.smerkmale, Knochigkeit, gegeben sind. Das Gewand des Schlegel-Saturn hat den großen Schwung und die strömende Faltengebung mit stofflich feinem, natur-

---

[14]) Freundliche Mitteilung von Herrn Oberbaurat Ermisch, Leiter der Zwinger-Bauhütte Dresden.

[15]) Ebenda Abb. Tfl. 48, 3.

[16]) Zuerst veröffentlicht bei Gurlitt, Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen, Dresden 1903, S. 137, dort auch schwache Abbildung.

[17]) Die Schwierigkeit, die Schülerhände des Permoserkreises zu unterscheiden, beruht gewiß auf der sta.ken Einflußnahme Permosers auf alle diese Schülerarbeiten.

[18]) Gurlitt S. 599.

[19]) Sponsel, Kabinettstücke.

nahen Fluß, die Kändlers Stoffbehandlung auch in der Kleinplastik charakterisiert. Indes der unsignierte Saturn von schwergewichtigen Massen in eckiger Brechung weniger bekleidet als begleitet ist. Das unsignierte Grabmal ist nach dem Todesdatum 1732 für den Ratsherrn Keil entstanden. Sponsels Zuschreibung an Kändler mit der Begründung, es habe damals in Meißen sicher keinen anderen in Betracht kommenden Künstler gegeben, ist nicht stichhaltig. Der breite Aufbau des signierten Grabmals Schlegel ist in seinem weiten, kreisenden Ausladen durchaus das gleiche, was Kändlers berühmte Krinolinengruppen in Meißner Porzellan aus dieser Zeit an gesättigter Fülle bringen. Die Gestalt des Saturn, die ein beliebtes Thema der Porzellan-Kleinplastik war, als damals geübte Abwandlung des altdeutschen „Tödlein", wird stets auch hier mit den nachdrücklich betonten Merkmalen des Alters gebildet. Gerade das war es, worauf es Kändler ankam[20]). Ein zweites monumentales Grabmal, durch Signatur für Kändler beglaubigt, veröffentlicht Johannes Schoene in seinem eben zitierten Aufsatz. Es ist um 1738, dem Todesjahr des Kammerherrn von Miltitz, entstanden und wiederholt, wie Schoene nachweist, in interessanter Abwandlung das Kompositionsmotiv der berühmten Porzellangruppe „Tod des hl. Franziskus Xaverius"[21]). Das Grabmal nämlich zeigt auf seinem Sarkophag ruhend mit halbaufgerichtetem Oberkörper die Gestalt des toten Kammerherrn (mit etwas groß geratenem Kopf). Er hält bei der Hand eine hinter ihm stehende weibliche Figur „Glaube", die auf eine Erscheinung oben weist. Diese Erscheinung ist ein Engel in der Glorie vor einem Baldachin, der dem Toten einen Lorbeerkranz reicht, und zahlreiche Putten oder Engelkinder. Am Fußende des Sarkophags eine zweite weibliche Gestalt „trauernde Gerechtigkeit". Das Ganze ist charakteristischerweise wieder ein Wandgrab. Die Annäherung an den „Tod des hl. Franz Xaver" ist nur motivisch; insofern dem zurückgesunkenen Toten eine Vision in der Höhe, Engel oder Genien und Putten in Wolken erscheint. Im übrigen ist die Komposition der Porzellangruppe figurenreich und sehr locker, mit sehr geschickter Benützung der Hüttenpfosten, die den Hintergrund bilden als Stütze für die hochaufrauchende Wolkenglorie; die klare Abstellung auf eine Schauseite ist wieder dem Wandgrabtyp angenähert. Schoene meint dazu, daß im Porzellan alles infolge der zur Verfügung stehenden oder geradezu verlangten Figuren noch bewegter, pathetischer, inbrünstiger und theatralischer gestaltet werden konnte. Die Haltung des Grabmals sei in jeder Beziehung einfacher, gedämpfter, gemessener. Es sei also annähernd das gleiche Thema mit verschiedenem inneren Ethos und äußerem Apparat behandelt worden. Eine Meinung, der man ohne weiteres wird folgen können[22]). Vielleicht wird man auch sagen dürfen, daß die Porzellangruppe in ihrer Lockerheit bereits stärker den allmählichen Stilwandel dieser Jahre ausprägt, von dem noch zu reden sein wird.

Eine Gruppe von großplastischen Arbeiten, die die Überlieferung[23]) Kändler zuweist, ist die Figurenreihe auf der Elbterrasse des Lustschlößchens Übigau bei Dresden (welches der Gräfin Cosel von August dem Starken geschenkt wurde). Die Gruppen sind fast unkenntlich zerfallen, die besten Stücke befinden sich nicht

---

[20]) Johannes Schoene, zitiert in seinem Aufsatz „Das Miltitzer Grabdenkmal von Kändler in der Kirche zu Naustadt", in „Mittlg. aus den sächsischen Kunstsammlungen" VI, 1915, die wiederholte Bemerkung Kändlers: „An der Figur sind wegen des Alters Muskeln und Adern gar deutlich zu sehen" (1740) usw.

[21]) Ein schönes Exemplar, unbemalt, in der Staatlichen Porzellansammlung Dresden. Abb. u. a. bei Sponsel, Kabinettstücke S. 128.

[22]) Schoene weist weiter nach, wie fest das Grabmonument auch außerhalb des Motivischen in Einzelheiten der Figuren in Kändlers Werk verankert ist, wie Saturne, Famen, Kinderengel und sonstige allegorische Figuren immer wiederkehren.

[23]) Freundliche Mitteilung der Herren Stadtrat Nathanson-Dresden und Direktor Hirsch-Uebigau.

mehr an Ort und Stelle[24]). Es können hier zwei Kindergruppen[25]) besprochen werden, die jedoch restauriert worden sind, so daß eine genauere Bestimmung der Handschrift kaum möglich ist. Es handelt sich um je ein Tänzerpaar, Kinder in einer immerhin für Kändlers weltlichen Stil recht charakteristischen Haltung. Ein Vergleich mit den Komödienkindern[26]), sowie andererseits wieder mit Tänzerpaaren[26]) ergibt zum mindesten die Möglichkeit, für die traditionelle Zuschreibung an Kändler einzutreten. Die erste Gruppe zeigt Knabe und Mädchen in zärtlicher Haltung, der Knabe umfaßt das Mädchen, welches den Kopf an seine Schulter legt, mit der Linken rafft sie das schleppende Gewand, indes die Rechte sich mit der Rechten des Knaben verschlingt. Charakteristisch ist die scharfe Knickung des Rückens, die die Haltung des Knaben in Beziehung setzt zu den italienischen Komödianten, z. B. der Serie im Dresdner Kunstgewerbemuseum. Die zweite Gruppe zeigt Knaben und Mädchen in einer Tanzhaltung, wobei der Knabe einen Kranz über den Kopf des Mädchens hält. Man denkt an Schäfergruppen, wie sie Berling abbildet. Die dralle Untersetztheit und die klare Durchbildung der Körperlichkeit, die durch die Gewänder in jeder Funktion deutlich durchgefühlt wird, der ruhige, zum Kreis sich schließende Fluß der Komposition und die maßvollen Gesten, in welchen die Beziehung der Gestalten ausgedrückt wird, das sind jedenfalls Elemente Kändlerscher Prägung. Es besteht kein Anlaß, der lokalen Tradition entgegenzutreten.

Kändlers Bedeutung für die Manufaktur und darüber hinaus für alle künftigen Manufakturen, sein bestimmender Einfluß für die Porzellanplastik auf lange Zeit hin, machen sich schon von Anfang an geltend. Fühlbar wird das sofort an dem Unterschied zwischen den Arbeiten, die Kirchner vor Kändlers Berufung machte und denen, die neben Kändlers Modellen entstanden. Denn der Stil der Arbeiten Kirchners ist nicht durchaus einheitlich. Seine Tierplastik ist unzweifelhaft zum Teil von Kändler beeinflußt[27]); man darf das gewiß auch für andere seiner Arbeiten annehmen. Es ist nicht festzustellen, ob er ein Verwandter des schon erwähnten Johann Christian Kirchner, Permosers Schüler, ist, mit dem er früher identifiziert wurde und der nachweislich bei den Zwingerarbeiten beschäftigt war[28]). Dessen Atlanten im Japanischen Palais[29]) zeigen gewisse Stilmerkmale, aus denen auf einen Schulzusammenhang geschlossen werden könnte, wie er unter Verwandten üblich war. Der Vergleich mit dem Meißner Phantasielöwen Johann Gottlieb Kirchner bezeugt nachdrücklich eine eigentümlich scharfe Handschrift, die zu der ungelenken Körperlichkeit, der mangelnden funktionalen Durchbildung einen eigenartigen und phantastischen Kontrast bildet; die Atlanten Johann Christians zeigen dieselben Züge[30]). Die Überwertung rein ornamentaler Züge ohne reale Notwendigkeit erwecken einen charakteristischen Anschein von Geistigkeit, von linearer Abstraktion, die von keinem Körpergefühl getragen wird. Eben dies mangelnde Körpergefühl und das Fehlen von richtigen Bewegungsvorstellungen in der Verbindung mit einer ungemein reizvoll-gespannten und expressiven Linienführung, bezeichnet

---

[24]) Im Besitze der Herren Petters-Dresden, von Klemperer-Dresden, und Direktor Hirsch-Berlin-Dahlem.

[25]) Aus dem Besitz des Direktor Hirsch.

[26]) Abgeb. bei Berling, Kgl. Sächs. Porz.-Manufaktur Meißen.

[27]) Vgl. darüber E. Zimmermann, Die Meißner Tiergroßplastik in „Mitteilungen aus den Sächsischen Kunstsammlungen" Bd. 6.

[28]) Johann Christian Kirchners Name findet sich in den Jahren 1728 und 29 zusammen mit Thomae in den Listen der Hofbildhauer und Vergolder des Bauamts. Vgl. Beschorner, Permoser-Studien. Vgl. außerdem Gustav Otto Müller, Vergessene und halbvergessene Dresdener Künstler des vorigen Jahrhunderts, Dresden 1895.

[29]) Abbildung bei Sauerlandt, Deutsche Plastik des 18. Jahrhunderts, S. 28, 29.

[30]) Weiter werden dem Johann Christian Kirchner die Gruppen „Venus und Adonis" und „Meleagar und Atalante" am Ostausgang des Großen Gartens in Dresden zugeschrieben. Siehe Zimmermann, Meißner Porzellan.

aber auch diejenigen Kirchnerschen Arbeiten, die nicht mehr Phantasiegebilde wie der Löwe, sondern nach Natur gebildet sein sollen, laut ausdrücklichem Vermerk im Arbeitsbuch[31]). Die Meißner Tiergroßplastik für das Japanische Palais, die zu einem Teil stark von Kändler beeinflußt worden ist — sehr zu ihrem Vorteil — zeigt durchgehend diese Stilisierung, so merkwürdig auch die qualitative Verschiedenheit der einzelnen Stücke berührt. Wichtig wird dies Stilmerkmal für die Entscheidung der Zuschreibung der Apostelfigur des Paulus im Leipziger Kunstgewerbemuseum[32]), die bisher allgemein als Kirchners Arbeit galt, von Zimmermann jedoch ohne Besinnen Kändler zugeschrieben wird[33]). Kändler hat verschiedentlich Kirchners Arbeiten in später Zeit überarbeitet, und diese Möglichkeit wäre auch hier nicht von der Hand zu weisen. Es scheint undenkbar, daß der Paulus in Leipzig und der Petrus in Dresden[34]) aus einer Hand stammen, wie Zimmermann, der sie zusammen behandelt, annimmt. Da sie zu einem Auftrag, nämlich zu den monumentalen Aposteln für das Japanische Palais gehören, von denen diese beiden allerdings die einzig ausgeführten Stücke darstellen, könnte die Annahme gerechtfertigt erscheinen. Jedoch: der Petrus fügt sich mühelos nach jeder Richtung dem Kändlerschen Oeuvre ein; Gewandbehandlung, Plastizität, Körpergefühl und das Breite, Volle und Gerundete jeder Bewegung, jedes Faltenschwunges, sind Ausdruck jener Fülle, jenes kraftvollen und im Stürmischen noch weit ausladenden und mächtig strömenden Gefühls, das für Kändler typisch ist und von dem noch öfter die Rede sein wird. Für die Gestalt des Paulus dürfte schwerlich ein Gegenbeispiel bei Kändler zu finden sein. Hier ist etwas Asketisches, Unkörperliches spürbar. Die Gestalt ist überschlank, schlanker als sich durch technische Fehler, durch Schrumpfung im Brande glaubhaft erklären läßt. Wenn Kändler dürre, schlanke Gestalten bildet, so zeigen sie mit Nachdruck Symptome des Mangels. Es sei an den Saturn des Schlegel-Grabmals erinnert. Die Schlankheit ist Fehlen von Masse, Abmagerung, also Negation. Die Schlankheit des Petrus ist etwas durchaus anderes, etwas Positives von Anfang an. Sie ist Sublimierung, Vergeistigung (Askese) und Abstraktion. Es ist nicht die breite Fülle, sondern die fanatische Verengung des Gefühls, diese aber mit einer Intensität vorgetragen, die auf Kirchners Expressivität zurückverweist. Hinzu kommt die lineare Eigenwilligkeit, der gespannte Duktus der Faltenführung, die schnittig, fast hölzern in langdurchlaufenden Zügen, scharfkantig gegratet ist. Die kräftige Drehung des Kopfes, diese energisch gerissene Gliederbewegung in einem Bewegungszug von eindeutiger Bestimmtheit und Zuspitzung zu einem einzigen Ausdruck, der Umriß in seiner eckigen Geschlossenheit, in fast überschmaler Reckung — das sind Züge eines eher manieristischen Kunstwillens, nicht die offene, breite, barocke Pathetik Kändlers. Und die Beziehung zum Manierismus des Phantasielöwen scheint doch nahezuliegen. Die hohe Qualität des Stückes kann kein Grund sein, es Kirchner abzusprechen, der immerhin unter den damaligen Künstlern einen gewissen Rang eingenommen haben muß. Ist er ja doch trotz der schlechten Erfahrungen, die man mit ihm gemacht hatte, noch einmal an Stelle des gewiß hoch begabten Johann Christian Lücke zurückberufen worden. Klarer noch als diese Tatsache sprechen die so sehr ungleichwertigen Tierstücke. Die vor Kändlers Eintritt in die Manufaktur hergestellten Stücke und die unter Kändlers Einfluß entstandenen würde man ohne die Aktenbelege auch nicht einer Hand zuschreiben. Gerade die besten Kirchnerschen Stücke aber zeigen klar eine selbständige Haltung, sie sind nicht, wie die Eberleins, von Kändlers Stücken kaum zu unterscheiden. So groß auch die Einflußnahme Kändlers hinsichtlich der Natur-

[31]) Vgl. Zimmermann, Die Tiergroßplastik a. a. O.
[32]) Zimmermann, Meißner Porzellan, Tafel 25.
[33]) Zimmermann, Meißner Porzellan, S. 121.
[34]) In der Staatlichen Porzellansammlung, zwei Neuausformungen der beiden Apostel in der Schauhalle der Manufaktur Meißen.

beobachtung und der inneren Durchfühlung der Körper, auch gewiß hinsichtlich des Aufbaus und der Gliederung des Kunstwerks angenommen werden muß (was die enormen qualitativen Unterschiede der Tierstücke Kirchners evident machen, z. B. die wundervollen Bären von 1732, gegenüber den früheren Löwen!), so wenig ist Kirchners eigentümliches künstlerisches Temperament je verleugnet. Er war bei allen Mängeln ein eigener, durch seine Eigenart unverwechselbarer, insofern wirklich bedeutender Meister. Wenn dies Persönliche sich in den Groteskvasen[35]), aber auch im Großen Raubtier[36]) in einem chinoisierenden Ornamental-Lineament äußert, so ist die Sublimierung einer — gewiß nicht sehr eindringlichen — Naturbetrachtung eine stilisierte Bildung auch im Realismus etwa des Großen Waldteufels[37]) oder der Trappe. Aber wie charakteristisch ist in dieser Stilisierung die aus lauter runden Hügeln und Kuppen gebildete Landschaft des Narrengesichts (Porträt des Hofnarren Fröhlich von 1729)[38]); die stilisierte Plattheit freilich, die nicht wie Kändlers Lustigmacher Schmiedel von 1739[38]) die Torheit zum Humor veredelt. Wobei gewiß die höhere Kunst auf Kändlers Seite ist, der eben Geist von seinem Geist seinen schlechten Vorbildern einzuflößen vermochte.

Die Pieta des Kirchner (in drei Fassungen, von denen zwei Überarbeitungen durch Kändler darstellen)[39]), gibt ein gutes Bild von den Fähigkeiten des Modelleurs, von der manieristisch-extatischen Haltung, der freilich die Sättigung Kändlers abgeht. Zugleich wird seine Unvollkommenheit fühlbar, wenn die volle, runde, ausgewogene Lösung des Motivs erst durch geringfügige Kompositionsänderungen, die Kändler vornimmt, erreicht wird: eine sanftere Neigung des Kopfes etwa, oder ein rundes und doch mächtig bewegtes Greifen der Hand[40]). Die schwierige Entstehungsgeschichte der Apostel gibt keinen Anhalt für die Zuschreibung an Kändler, dessen Mitarbeit und weitgehende Einflußnahme nicht abgestritten werden soll. Das einzige Stück Kändlers, das eine innigere Verwandtschaft der Haltung aufweist, ist die Mater Dolorosa von 1738[41]). Immerhin ist bei aller Ähnlichkeit etwa der großflächigen Kopftuchbildung der Duktus der Falten ein anderer, die vielfältig kleinteilige weiche Brechung des Halstuches verrät unendlich viel mehr Naturstudium als die mangelnde Stofflichkeit der Falten des Paulus. Dagegen vergleiche man die gerissenen Gliederbewegungen und den scharf gewendeten Kopf des Engels bei Kirchners Pieta. Sponsel, der dies Stück noch für eine Arbeit Kändlers hielt[42]), bemerkt daran „eine Stilisierung der Formen durch deren Übertragung in Flächen". Diese Art der Stilisierung können wir heute mit besserer Differenzierung als Eigentümlichkeit Kirchners ansprechen (— und also auch von hier ein Merkmal für die Zuschreibung des Paulus gewinnen). Sponsel ist, zumal bei Erscheinen seiner Arbeit über die Kabinettstücke die Figur des Paulus in Leipzig noch nicht aufgefunden war, sich nicht einig, wem sie gehört. Er vermutet einmal, daß die ihm nur aus Akten bekannte Figur (Kommissionsbericht vom 13. 12. 1731) von Kirchner „in Thon poussiert" sei, hält aber andererseits für wahrscheinlich, daß die Angaben in Kändlers Biographie von 1776 (also unmittelbar nach seinem Tode erschienen), „es wäre auch der Paulus in Lebensgröße nach seinem Modell ausgeführt worden",

---

[35]) Zimmermann, Meißner Porzellan, Tafel 20.
Bemalte und unbemalte Exemplare in der Staatl. Porzellansammlung Dresden.
[36]) Mehrere unbemalte Exemplare in der Dresdner Sammlung, abgeb. Zimmermann, Tafel 14; beachtlich die Anlehnung an Permoser und Christian Kirchners Grotesk-Stil der Atlanten, zumal die Zahnstellung im Maul des Tieres.
[37]) Abb. bei Zimmermann, Tafel 18, bei Sponsels, Kabinettstücke S. 94.
[38]) Je ein unbemaltes Exemplar in der Dresdner Sammlung.
[39]) Alle drei Fassungen befinden sich nebeneinander in der Staatlichen Porzellansammlung Dresden.
Abb. der letzten Fassung bei Zimmermann, Tafel 35.
[40]) Zimmermann, Tafel 35.
[41]) Zimmermann, Tafel 34.
[42]) Kabinettstücke S. 117.

durch eben jenen Kommissionsbericht bestätigt würden, worin ein „Apostel Paulus 3½ Ellen hoch" genannt sei. Kändlers Einflußnahme ist also wohl sicher und braucht auch nicht diskutiert zu werden, aber die Biographie ist nicht zuverlässig genug als Stütze einer Zuschreibung an ihn allein, zumal bei einer Vergleichung mit dem zuverlässig seinem Werke zugehörigen Pendantstück, dem Petrus in der Dresdener Sammlung[43]). Der Unterschied in der Gewandbehandlung springt in die Augen. Diese Falten sind echt stofflich, bei aller Zügigkeit fließend und in Wahrheit einen darunter zu denkenden und durchfühlbaren Körper einhüllend; schmiegsam und im Schwunge weich, nicht steinig-fest. Sponsel selbst fühlt in der Auffassung und Haltung die Ruhe und Würde, als sei sie von einem Renaissancevorbild abgenommen, frei von jeder Manier. „Nichts daran ist übertrieben, weder in der Haltung noch in der Bewegung, die Gestalt steht vor uns keineswegs im vorübergehenden Ausdruck, sondern in ruhigem, kontemplativen, in sich geschlossenen Dasein. Ebenso ist auch die Gewandbehandlung frei von jeglicher um ihrer selbst willen nach malerischen Gesichtspunkten geordneten Drapierung, und sie folgt in weichem Fluß der Linien der Bewegung des Körpers." Die Interpretierung der Figur aus einem klassisch-normierten Kunstempfinden heraus soll nicht diskutiert werden. Es genügt die Anerkenntnis der Größe, die sich darin ausspricht.

Die Apostel sind ein wichtiges Thema; nach Stichvorlagen wird rund 10 Jahre später eine Apostelfolge nicht mehr in Lebensgröße, aber doch in dem recht ansehnlichen Format von ca. 33—48,5 cm Höhe ausgeführt. Die ursprünglich großplastischen Vorbilder der Stiche sind die Apostelfiguren in den Nischen der Lateranbasilika in Rom. Diese Statuen gehören bekanntlich zwar in das Programm der Dekoration des Borromini, stammen aber erst aus den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts: Paulus und Petrus von Etienne Monot, Philippus von Mazzuoli, Bartholomäus und Thomas von Legros, Johannes und Andreas von Camillo Rusconi[44]). Die Meißner Apostelfolge ist nun in ihrer plastischen Durchbildung, wenn schon nicht in der Erfindung, ganz Kändlers Eigentum. Sein Stil erweist sich auch hier als echt barock in der körperhaften Festigkeit der gedrungenen Figuren, in der Art, wie die Gewänder den Körper in ausladenden Kurven und kräftigen gedrängten Faltenzügen von fließend stofflichem Gefält umbauschen, in der Art, wie die Glieder durchaus in der Bewegung durchscheinen mit dem ungemein malerischen Nebeneinander schattenreicher Falten und glatt anschmiegender Körperhaftigkeit. Eine Hauptbewegung geht durch den ganzen Körper der Figur; die Gesten sind maßvoll bei allem Pathos, geringe Überschneidung betont einen verhältnismäßig geschlossenen Umriß. So ist auch der Gruppenumriß größerer Kompositionen dieser frühen Zeit geschlossen wie die Silhouette im einzelnen, und die Beziehung der Gruppe drückt sich dann auch in maßvollen Gesten und geringen Überschneidungen aus. Langsam lockert sich dann später das feste Gefüge. Der ausladende massige Stil des Jahrhundertbeginns geht auch bei Kändler in die zierlichere, geschmeidigere Form der Jahrhundertmitte über. War das Porzellan „unter Kändlers Händen jener amorphe, allen festen Regeln spottende Stoff" geworden, dessen „Formgebung so unbestimmt, so unmathematisch" war[45]), so wurde es unter seinen Händen auch zum Träger jener buntfarbigen Welt, die in seinem Stil die deutschen Manufakturen aufs stärkste anregte, wurde deutlicher Repräsentant des kleinplastischen Rokokostils, speziell in der Umdeutung, die die jüngeren Meister der Jahrhundertmitte ihm gaben. Seit den vierziger Jahren beginnt die klassische Zeit der Porzellanfiguren, d. h. jener Genrefiguren, Komödianten, Volkstypen usw., von denen als neuem Typ schon die Rede war, die jedoch in diesem Zusammenhang nicht behandelt werden

---

[43]) Abgeb. bei Sponsel, S. 84.
[44]) Abgeb. bei Brinckmann, Barockskulptur Bd. 2, S. 277.
[45]) Zimmermann, S. 168.

sollen. Hier seien zum weiteren Nachweis der stetigen Verbindung mit der zeitgenössischen Monumentalplastik noch zwei interessante Kabinettstücke Kändlers erwähnt: während Lorenzo Mattielli 1741—44 die Neptunsgruppe des heute sog. Marcolini-Brunnen nach dem Modell von Longuelune ausführte[46]), arbeitete Kändler eine Porzellangruppe von fünf Figuren „Neptunsgrotte" als Nachbildung des Longuelune-Mattiellischen Modells. Zimmermann glaubt Bruchstücke davon im Viktoria- und Albert-Museum in London gefunden zu haben. Ein anderer Brunnen, nämlich Berninis Tritonen-Brunnen, sollte wohl für die Konfektschalen des Schwanenservices des Grafen Brühl als Muster bezeichnet werden können, nur daß die Figuren, deren Schwänze sich zu Muschelschalen verbreitern, in Meißen Frauengestalten sind. Mattiellis Arbeiten haben auch sonst gelegentlich für Kändlers Modelle als Vorbild gedient. Z. B. nähern sich die Evangelisten, von denen einige Ausformungen mit leichter Vergoldung in der Schauhalle in Meißen und im Kunst- und Industriemuseum in Wien vorliegen, während die staatliche Porzellansammlung in Dresden nur unbemalte Exemplare besitzt, zum Teil stark den Statuen, die in den Nischen des Erdgeschosses an der Turmfassade der Hofkirche in Dresden stehen. Am ähnlichsten in Haltung, Motiv und Gewandbehandlung der Evangelist Johannes. Das andere wichtige Kabinettstück stammt aus derselben Zeit; es ist das berühmte Reiterdenkmal August III., der als römischer Imperator bekleidet auf courbettierendem Pferde sitzt. Über die heikle Frage des ursprünglichen Modells hat Sponsel ausführliche Betrachtungen angestellt. Sicher ist, daß eine im Grünen Gewölbe befindliche Bronzestatuette August III., die im wesentlichen damit übereinstimmt, als Vorbild gedient hat. Diese war offenbar von Le Plat 1716 in Paris erworben worden und ist nach Sponsels Ansicht die Arbeit eines der ersten französischen Bildhauer jener Zeit. Sponsel zieht François Coudray oder Coyzevox oder Girardon in Betracht. Das Motiv der römischen Cäsarentracht mit dem ausgestreckten rechten Arm dürfte indes von Pugets Alexander in Versailles herrühren. Josef Vinache aus Paris wird als Gießer genannt, da er öfter z. B. nach Pugets Studien Nachgüsse und kleine Kopien herstellte[47]). Diese Bronzestatuette nun hat seinerzeit als Vorbild für das große kupfergetriebene Standbild Augusts des Starken[48]) in Dresden-Neustadt gedient, für die das Modell möglicherweise Joseph Vinache d. J. lieferte[49]). Anregungen dazu kamen aus Berlin von Schlüters Standbild des Großen Kurfürsten; die gefesselten Sklaven an den vier Ecken des Postaments dort sollten wahrscheinlich übernommen werden. August der Starke hat jedenfalls ein Porzellangegenstück bestellt, zu dem Kändler Vorarbeiten machte. Sponsel veröffentlicht einen sitzenden gefesselten Sklaven[50]), der als Sockelfigur dafür seiner Ansicht nach gedacht sein soll. Jedoch ist die Ähnlichkeit größer als mit Schlüters Sklaven mit denen des Tacca in Livorno, von dem ja auch bekanntlich das Motiv des courbettierenden Pferdes stammt. Von einer Ausführung dieses Porzellandenkmals ist nichts bekannt, doch geht Kändler nun im Jahre 1745 wohl auf diese Anregungen zurück. Zunächst entsteht ein Tafeldekorationsstück, der reitende König auf flachem Sockel[51]), hieraus entwickelt sich ein größeres Modell. Nun allerdings wird der Aufbau prunkvoller gestaltet[52]), die schlichte Größe des Schlüterschen Motivs ins Rauschende,

---

[46]) Abgeb. bei Gurlitt, Tafel 29. Gurlitt verweist auf die nahe Verwandtschaft zu den Brunnenanlagen in Caserta, dem berühmten Vorbild so vieler Gartenarchitekturen, u. a. auch Vorbild des Neptunsbrunnen von Beyer unter der Gloriette in Schönbrunn bei Wien, abgeb. bei Tietze, Österreichische Kunsttopographie, Fig. 202.

[47]) Auch diese anscheinend gewöhnliche Zusammenstellung müßte doch auf Puget verweisen.

[48]) Abb. Gurlitt, Tafel 34.

[49]) Vgl. darüber Brinckmann, Barockskulptur II.

[50]) Kabinettstücke S. 118.

[51]) Abgeb. bei Berling.

[52]) Abgeb. bei Sponsel.

Vielfigurige gesteigert. Das Kabinettstück war nicht selbständig geplant, sondern seinerseits nur Modell für die Riesenplanung des monumentalen Porzellanreiterdenkmals für August III., an dem Kändler sein ganzes weiteres Leben lang gearbeitet hat. Wie man weiß, vergeblich, da es nie zur Ausführung kam, das Tonmodell und schon ausgeführte Teilstücke bis auf geringe Reste wurden zerstört. Der im Verglühbrande schon gargebrannte Kopf des Monumentes ist erhalten und zeigt in großflächiger Gestaltung Großartigkeit und Majestät.

Kändlers Stilentwicklung, die von der ursprünglich eindeutigen Zugehörigkeit zur großen Barockgesinnung ihren Ausgang nahm, war in einer klaren Entwicklung bei der Umbildung einer ursprünglich chinesischen Formensprache zu eigenem Ausdruck in der Porzellanplastik organisch vor sich gegangen. Diese Entwicklung schreitet — analog zur Entwicklung in der Großplastik (Beispiel Permoser-Mattielli) — zu immer feierer, leichterer, sprühender, bewegter Silhouette, Auflockerung der Gruppen, immer zierlicherem Maßstab der Figürchen, üppigerem Ornament — es treten an Stelle einfacher, rechteckig gehaltener Sockel rundliche mit Roccailleeinfassung, die außerdem wie früher mit Blumen und Blättern belegt werden[53]). Als durch die Besetzung Meißens im Siebenjährigen Kriege der stetige Gang der Manufaktur unterbrochen wird, ist Meißens und somit Kändlers Stil in jüngeren Manufakturen, in jüngeren Geistern schon fruchtbar anregend geworden. Nie wieder ist eine Manufaktur zu einer derartigen Führerstellung gelangt, wenngleich neue Impulse von München zunächst, später von anderen süddeutschen Fabriken ausgingen. Die Mitte des Jahrhunderts, die eigentliche Zeit des Rokoko, sah zahlreiche Fabriken im Wettbewerb. Gewiß ist kein Zufall, daß München für die eigentliche Rokokozeit eine besondere Qualität produziert, wie ja auch die Barockphase und ihre Überleitung zum Spätstil in Dresden als Kulminationspunkt durch die Gesamtsituation des Kunststils sich erklärt. Ebenso wie München ist Wien für eine andere Art der Rokokogestaltung Vorort. Die Antithese verdeutlicht sich an der Gegensätzlichkeit der Asam einerseits, des Donner andererseits. Sauerland formuliert sehr zugespitzt: es sei die Sublimierung, die Vergeistigung bei Asam die Folge der Überhitzung, bei Donner die Folge der intellektuellen Abkühlung des sinnlichen Elements. Trotz dieser Gegensätzlichkeit ist die Beziehung doch eng. Wien und München stehen in ständigem Austausch, allerdings nicht anders als die Kunstzentren der damaligen Zeit alle. Dresden wirkt nach Wien und München direkt und indirekt, die Verbindung nach Berlin besteht ganz eindeutig, da ja aus Meißen Modelleure flüchten und in Berlin ihre Dienste besser bezahlen lassen. Der Wechsel der Modelleure von Fabrik zu Fabrik ist bekannt, bekannt auch, wie sie ihre eigenen und fremden Modelle mitführen — ganz abgesehen davon, daß Modelle anderer Fabriken abgeformt werden. Hieraus ergibt sich das kaum übersehbare Durcheinander und Ineinander von Modellgleichheit, Abhängigkeit voneinander oder vom gleichen Modell und die merkwürdige Verwischung künstlerischer Individualität, die sich wohl durch die Herstellungsweise — ausgesprochene Kollektivarbeit — erklärt. Wie ja auch andererseits eben diese Kollektivarbeit die Grundlage bildet für die lokalen Traditionen für den spezifischen Stil der Manufakturen. Denn das Verhältnis von Former und Modellmeister ist nicht das von Drucker und Zeichner, wie Braun es einmal vergleicht, sondern der künstlerische Anteil des Formers ist mindestens so hoch einzuschätzen wie der des Holzschneiders im Vergleich zu seinem Zeichner. Es ergibt sich das aus der Herstellungsweise, die dem Bossierer die Aufgabe stellt, das aus der Form gedrückte Modell im Sinne des Vorbilds nachzuarbeiten und zu überarbeiten. Das sichert ihm und seiner Art größeren Einfluß, hieraus erklärt sich, daß für diesen Posten oft begabte Bildhauer angestellt waren, aus denen gelegentlich Modellmeister wurden.

---

[53]) Näheres siehe bei Zimmermann.

Es soll, um die Beziehung zur Monumentalplastik darzulegen, in einigen Beispielen der Charakter der Porzellanplastik um die Jahrhundertmitte und ihre Einbindung in das Gesamtbild der Skulptur erörtert werden.

Der maßgebende Modelleur der Berliner Manufaktur ist schon in der Gozkowsky-Fabrik Friedrich Elias Meyer[54]), der sich schon in Meißen neben Kändler als Individualität zu behaupten vermochte. Mit Vorliebe gestaltete er Typen der vornehmen Welt und Mythologisches; seine Gestalten sind auffallend lang, feingliedrig mit sehr kleinen Köpfen. Die Haltung der Figuren kapriziös, elegant und von einem sprühenden und zarten Reiz — ein deutlicher Ausdruck seiner Zugehörigkeit zur jüngeren Generation. Er hat denn auch in Berlin in den 70er Jahren die Wendung zum Klassizismus machen können, die Kändler, der vom Barock ins Rokoko hineinwuchs, nicht mehr in gleich organischer Art vollziehen konnte[55]). Nach Berlin kommt Meyer als in Meißen durch die Besetzung im Siebenjährigen Krieg das Ende der Manufaktur unvermeidlich scheint[56]). Hier wirkt er selbstherrlich und unterdrückte alle Einflüsse, die von der großen Zahl der durch Friedrich II. beschäftigten Bildhauer hätten direkt genommen werden können. Die indirekte Einwirkung konnte er nicht hindern. Jedoch nur ein einziger der bei den Bauten beschäftigten Bildhauer wurde herangezogen. Wo Elias Meyer mit seinen Hilfskräften nicht ausreichte, wurde sein Bruder Wilhelm Christian mitbeschäftigt. Trotzdem ist der Schulzusammenhang mit den Gartenplastiken in Sanssouci unverkennbar. Es ist die Glätte des französischen Rokoko der Adam zu spüren. Bei Wilhelm Christian Meyer tritt der Zusammenhang mit der Plastik der Adams besonders deutlich in Erscheinung. Lenz[57]) beobachtet die gleiche schlaffe Eleganz der Bewegung, die schlanke, weichliche Körperbildung, den nämlichen pyramidenartigen Aufbau der Gruppen, den ruhigen Fluß des Konturs mit den ihm parallel laufenden Linien der gleichmäßigen Gewandfalten. Wilhelm Christian Meyer ist[58]) seit 1761 in Berlin. Seine großplastischen Arbeiten in Berlin sind die Attika der Fassade der alten Bibliothek, die Giebelfiguren der Hedwigskirche, die acht Sandsteinfiguren, die als Laternenhalter das Geländer der abgebrochenen Opernbrücke schmückten und heute auf dem Leipziger Platz stehen (weiter einige Grabdenkmäler in der Umgebung Berlins). — Für die Manufaktur schuf er mythologische Gruppen, z. B. Herkules und Venus[59]), einen liegenden Adonis[60]), den Apoll zu einer Gruppe, deren zugehörende Musen von Elias Meyer stammen; mythologische Figuren für den im übrigen von Elias gearbeiteten Tafelaufsatz für die Kaiserin Katharina. Im Berliner Schloßmuseum befinden sich zwei Gruppen, deren eine, „Mars und die Geschichte" darstellend, den Vergleich mit den Sandsteinleuchtern ermöglicht. Der hohe gestreckte Aufbau der überschlanken Gestalten wirkt in der unglasierten Porzellangruppe noch übertriebener, schlaff und dekadent, als im kräftigeren Sandsteinmaterial.

Der Stil des François Gaspard Adam, Sohn des Jakob Sigisbert Adam, der der Gründer der Schule von Nancy ist, wird, wie in Potsdam-Sanssouci, über Wilhelm Christian Meyer auch für die Manufaktur maßgebend; ganz im Sinne Friedrichs II., dessen Bildhauerateliers ja der Leitung Adams unterstanden und der „reaktionär"

---

[54]) Er ist 1724 in Erfurt geboren, erhält seine Ausbildung bei Grünebeck in Gotha, ist dann für die Herzoge von Sondershausen und von Weimar tätig. Er geht auf zwei Jahre nach Berlin, kommt 1745 nach Dresden, 1748 nach Meißen an die Manufaktur.

[55]) Der etwas leere Ausdruck der Apostelserie von 1772 diene als Beispiel.

[56]) Damals flohen von Meißen die Brüder Lücke nach Frankenthal, Johann Körner und Elias Meyer siedeln nach Berlin über.

[57]) Georg Lenz, Berliner Porzellan, Berlin 1913.

[58]) 1726 in Gotha geboren, Lehre bei seinem Bruder Elias, danach in Leipzig, Berlin, Potsdam, Halle, 1757 in Düsseldorf und Bonn.

[59]) Lenz, Abbildung Tafel 58.

[60]) Ebenda, Abb. 204.

beim Rokokostil verharrte, als schon die Manufaktur aus Verkaufsgründen die neue Moderichtung des Klassizismus einschlug. Hildebrand[61]) führt das „Unerträgliche" der Adamschen Skulpturen[62]) darauf zurück, daß in den drei von ihm ausgezeichnet herausgearbeiteten Tendenzen des französischen — und im weiteren Zusammenhange jedes Rokokostils, nämlich: Kurve, Erleichterung, Bemalung — konsequent der Untergang des tektonisch-monumentalen Stils und die Blüte der dekorativen Kleinplastik beschlossen sei und also die Größe der Skulptur (Beispiel Venus Urania in Sanssouci) gegen das künstlerische Gewissen der eigenen Zeit vertoßen. „Sie würde im kleinen Maßstab das ganze Raffinement ihres preziösen Gebahrens als künstlerische Finesse empfinden lassen, als lebensgroße Figur, wie sie es in Wirklichkeit ist, bleibt sie ungenießbar." Dies Urteil, das Hildebrand mit dem Zitat Diderots: „Abdominable, exécrable Adam!" bekräftigt, ist typisch in seiner Mischung von richtigen und falschen Motivierungen; was in der gestillten Haltung der französischen Provinzkunst preziös wird, konnte überzeugend lebendig werden im sprühenden Temperament süddeutscher Rokokophantastik. Die Gartenplastiken von Veitshöchheim bestehen trotz ihrer Lebensgröße und in allem dekorativen Überschwang. Die Größe wird in dieser lebendigen Gestalt (und freilich dekorativ gebunden in die Gartenarchitektur) keineswegs „ungenießbar". Nicht so sehr auf das Format, als auf die Art ist Wert zu legen.

Gerade die Gartenplastiken von Veitshöchheim scheinen auch die Porzellanplastik angeregt zu haben. Nicht als ob nun die dortigen Motive erst ihr eigentlich künstlerisches Wesen im kleinen Format offenbaren würden. Über die Qualität der großen Figuren kann gewiß kein Zweifel bestehen. Die Motivgleichheit, die für beide Zweige der Kunst in dieser Zeit so typisch ist, spricht die gleiche Formensprache und die innere Spannung ist groß und reich genug für das große Format, die raffinierte Zuspitzung des Momentanen und Kapriziösen ist zart und fein genug für das kleine Format. Scherer[63]) bespricht eine Folge von Komödianten, die Simon Feylner zunächst in Höchst modellierte, später in Fürstenberg wiederholen ließ, und verweist als wahrscheinliche Modelle auf Komödienfiguren, die das Naturtheater in Veitshöchheim geschmückt haben, 1791 entfernt wurden und seither verschollen sind[64]). Die Argumentation stützt sich zumal auf die Sockelbildung der Höchster Serie, die ganz ähnlich der gewisser Plastiken des Veitshöchheimer Gartens ist[65]). Auch der umgekehrte Fall ist belegt: Zais[66]) nennt die türkischen Musikanten des Bolongaroschen Gartens zu Höchst Sandsteinübersetzungen von Höchster Modellen.

Von den Wiener Modelleuren ist nur Niedermeyer mit einigermaßen bestimmbaren Werken zu nennen. Niedermeyers Stil ist offenbar Akademisierung des Donnerstils. Niedermeyer ist Informator an der Akademie, wohl auch schon ihr Schüler gewesen; denn die Arbeiten, die man ihm zuschreibt, haben ihre stärkste Beeinflussung offenbar von Matthias Donner erfahren, der Akademielehrer war und auf den der akademisierte Donnerstil wohl zurückgeht. Aus Stil und Art dieses Instituts und von dem Stil der bezeugten Arbeiten Niedermeyers her leitet man die stilkritische Zuschreibung der Wiener Porzellangruppen an ihn, die in einer derben, kräftigen Modellierung mythologische Themen abwandeln. Die Anlehnung und fast getreue Umsetzung von Bronzeplastiken zumeist des Giovanni da Bologna (der auch

---

[61]) Im Handbuch der Kunstwissenschaften, Malerei und Plastik des 18. Jahrhunderts in Frankreich, S. 47 f.

[62]) Ebenda, Abb. 60.

[63]) Im Cicerone, 1923 XV.

[64]) Es ist schon erwähnt worden, daß sie 1768 auf „Porzellanart" bemalt wurden.

[65]) Vgl. Näheres bei L. Stössel, Ferdinand Tietz (Abb. 13).

[66]) E. Zais, die Kurmainzische Porzellanmanufaktur zu Höchst, Mainz 1887.

später immer wieder Vorbild war, — Beyer!) ist typisch für die geringe Selbständigkeit und Ursprünglichkeit des akademischen Stils schon dieser Zeit. Thematisch und motivisch geht auch die Abhängigkeit von der Donnerschule soweit, daß z. B. die Porzellangruppe Herkules mit dem nemäischen Löwen nicht anders wirkt als eine steifere und freilich auch leerere Nachbildung einer Gruppe des Matthias Donner[67]). Man kennt als Gegenstück im Gegensinne eine Holz-Elfenbeinstatuette des Simon Troger. Ursprung und Vorbild solcher Gruppen, die auch für Ludwigsburg nachgewiesen sind, und zwar für je eine Fayence- und eine Porzellangruppe[68]), ist wahrscheinlich eine Terrakotta-Gruppe des 17. Jahrhunderts aus dem Dogen-Palast in Venedig. Die mythologischen Gruppen, als deren Vorbild immer wieder Giovanni da Bologna auftritt, versucht Braun[69]) in den allgemeinen Wiener Stil insofern einzureihen, als er die Motive der großen Wiener Barockplastik in ihnen wiederfindet. So werden die Puttenbrunnen in den Nischen der Fassade der Wiener Akademie der Wissenschaften (Alte Aula) im Typ den Porzellangruppen „Putten im Kampf mit dem Delphin"[70]) koordiniert. Des weiteren wird die Diana der Sammlung Schloß Slatinan mit der Nischenfigur im oberen Belvedere in Wien (Treppenhaus) verglichen. Es läßt sich hinzufügen die Gruppe gleichen Themas vom Portal des Palais Breuner (wohl von Matthias Donner).

Die genauen anatomischen Kenntnisse, die kräftige, „ganz barocke" Modellierung, die eigenartig marmorartige Stilisierung der kurz gelockten Haare und die Sujets werden als Merkmale dafür gefaßt, daß es sich um Werke eines von der Großplastik kommenden, unter dem Einfluß der Kunst Raffael Donners stehenden Bildhauers handelt. Dies „ganz Barocke" aber der etwas leeren Statuarik, in die sich Donners gekühlte adlige Strenge verwandelt hat, wird schon in den folgenden Typen freier; die späteren Götterpaare, die Trachtengruppen und Figürchen der Wiener Manufaktur haben die hochmütigen Köpfchen, die etwas steife, dabei sehr zierlich gespannte Haltung, die noch Nachklang der früheren repräsentativen Statuarik ist, doch eben in der der Zeit entsprechenden Wandlung. Selbst wo Meißner Typen kopiert werden, erhalten sie den neuen und recht eigentlich Wiener Typ mit schlanken Gliedern und langen Köpfen. Die Frage ist nun, wieweit aus solchen Anhaltspunkten die Zuschreibung anderer Wiener Figuren möglich wird. Das Oeuvre des anderen Modelleurs in Wien, Leopold Dannhauser, ist noch weniger bestimmt, da hier überhaupt alle Anhaltspunkte fehlen. Braun schreibt die berühmten Kanapee-Figuren Niedermeyer zu durch eine Analyse, die fortschreitend von den Götterpaaren des Zwettler[71]) Tafelaufsatzes zu den allegorischen Figuren kommt, von da zu den Kanapee-Figuren reicht[72]). Die derberen Ausrufer des Zwettler Aufsatzes fallen dann an Dannhauser, der Typ ist untersetzt, die Köpfe kräftiger und voller, die Bewegung naturalistischer; demgegenüber wird gerade die zartere, freiere Richtung von Falke z. B.[73]) und auch von Sauerlandt[74]) als dem steifen, antikisierenden Stil Niedermeyers fremd empfunden, demgemäß diese Arbeiten für Dannhauser in Anspruch genommen. Wenn nun eine derartige Reihe an Hand des Zwettler Aufsatzes aufgestellt werden soll, so müßte sie wohl richtiger von den mythologischen Themen der frühen Wiener Zeit zu den allegorischen Figuren des Zwettler Aufsatzes, von da zu sieben von den Cris-de-Vienne-Kavalieren dieses Aufsatzes und zu

---

[67]) E. Tietze-Conrad, Österr. Barockskulptur S. 92.
[68]) Vgl. Braun-Folnesics, „Die Wiener Porzellanmanufaktur".
[69]) Ebenda.
[70]) Bemaltes Exemplar im Schloßmuseum Berlin, unbemaltes im Museum für Kunst und Industrie in Wien.
[71]) Der Zwettler-Aufsatz, heute z. T. im Kunst- und Industriemuseum in Wien. Einzelne Stücke (Wiederholungen) im Museum des Praemonstratenser-Stifts Tepl.
[72]) Braun in Schrolls Alt-Wiener Kalender 1918.
[73]) Deutsche Porzellanfiguren des 18. Jahrhunderts.
[74]) Deutsche Porzellanfiguren des 18. Jahrhunderts.

einigen derselben Hand gehörigen Kindern gehen, die ihrerseits wieder die Verbindung zu den Delphingruppen bilden würden, welche man wohl unzweifelhaft mit den mythologischen Gruppen an Niedermeyer verweisen darf. Kopftyp, vor allem die Haarbehandlung und die weniger zierliche als glatt elegante Haltung — die freilich nicht ohne Reiz ist — sprechen dafür. Dagegen würden sieben weitere Cris-de-Vienne, die übrigen Kinder und die Götterpaare sich hier nicht ohne weiteres anreihen lassen. Hier scheint sich aber die Brücke zu den Kanapee-Figuren leichter schlagen zu lassen. Zur Charakterisierung des anderen Modelleurs und für die Ableitung seines Stils verweist man auf die sehr zart gebildeten Figuren der frühesten Wiener Zeit, in der schon Dannhauser, aber noch nicht Niedermeyer[75]), als Modelleur tätig war. Man verweist auf Strömungen im Wiener Kunstbetrieb, die vom reichen, überschwenglichen und feurigen Rokoko Bayerns nach Wien kommen. Feistenberger habe durch seinen Schüler Giuliani, den Lehrer Donners und Maders, nach Wien gewirkt[76]). Die Beziehung ist so gewiß zu einseitig aufgefaßt; hat doch Ignaz Günther wieder, wie man weiß, in Wien Lehrjahre, sogar an der Wiener Akademie, zugebracht, desgleichen Wagner.

Wieviel an Anregungen von Wien kamen, wieviel von München an Anregungen nach Wien ging, das gegeneinander aufzurechnen, ist müßig. Gewiß ist, daß in jedem Zentrum das eigentümliche, vom Stammescharakter und Tradition herrührende Fluidum sich auch da erfühlen läßt, wo „fremde" Einflüsse aufgenommen werden. Und meistens ist ja nicht eine Art allein typisch, sondern neben der dominierenden Stilrichtung sind auch andere Strömungen zu beobachten.

Den eigentlichen Höhepunkt der Rokokokunst der Jahrhundertmitte findet die Porzellanplastik in Bayern in Neudegg und später in Nymphenburg. Der Hauptmeister der Neudegger und kurze Zeit noch der Nymphenburger Manufaktur, Franz Anton Bustelli, wird, seit Falke zuerst auf ihn wies, allgemein als der Porzellanmodelleur katexochen bezeichnet. Sein Werk, ebenbürtig dem Kändlers, ist so eng mit der Rokokoplastik Münchens verwachsen, wie Kändler mit der Dresdener Barocktradition. Man vergleiche die Fassung, die etwa das Thema der Kreuzigung bei Kändler, rund zwanzig Jahre später bei Bustelli erhält. Der Gegensatz der Generation ist ohne weiteres ersichtlich. Bustellis Gestalten sind schlanker, gestreckter, die Köpfe kleiner. Die Bewegungen sind heftiger geworden, ohne den etwas pathetischen Schwung. Die Körper drehen sich vielfach in sich. Die Gewänder fließen und bauschen nicht mehr, sondern liegen enger am Leibe an, machen die Bewegungen mit — oder aber sie fliegen in rascher Bewegung mit zackiger Führung der Grate und mit einem dünneren Gefält. Die Vergleichung des Stils der beiden Großmeister bezeugt deutlich die gleiche Stilentwicklung im Porzellan, wie sie die Vergleichung der Arbeiten Permosers, Donners, Egells, Asams usw. mit denen von Straub und Günther ergibt. Von der Holzschnitt-Technik scheint denn auch der Stil der Gewandbehandlung bei Bustelli mit den tiefen Unterschneidungen, den scharfen Graten und Fältelungen seine Ableitung zu finden. Es ist dieselbe „schnittige" Art, wie sie etwa Egells Heiliger Franz Xaver (von 1735) zeigt. Die Oberflächenbehandlung, bei der die Flächen in scharfen Kanten aneinander stoßen, ist aus der Technik des Schnitzmessers geboren. Allerdings ist die Umsetzung im Porzellan

---

[75]) Wenn die zarte Eleganz die sozusagen profane Formulierung ist, mit der der steifkalte Akademiestil bei weniger hochtrabenden Themen als Mythologie und Allegorie es sind, sich ausspricht, so ließe sich dafür eine Analogie allenfalls in späterer Zeit finden, wo der „Hofstatueur" Beyer in Ludwigsburg in der Tat die zierliche und galante Eleganz bei Genre-Figuren mit einer antikisierenden Haltung in anderen Fällen vereinigt, so, daß Zweifel über die Möglichkeit auftauchen konnten, man habe es in beiden Arten mit demselben Meister zu tun. Balets Zuschreibungen, die auf diesem Zweifel fußten, wurden jedoch durch Falke klar widerlegt. (Im Jahrbuch der Preuß. Kunstsammlungen.)

[76]) Giuliani lebte von 1711—1744 im Stift Heiligenkreutz bei Wien.

ungewöhnlich glücklich, da durch das Spielen des Lichts auf der Glasur die zarten Brechungen der vielen kleinen Mulden, die scharfe Faltenzüge begleiten, jene Brillanz, jene vielfarbig erscheinende Struktur erreicht wird, die dem flimmernden, schwebenden, unbestimmbaren Wesen der Rokokokunst zutiefst entspricht. Diese sehr nahe Beziehung Bustellis zu Ignaz Günther verleitet Hofmann[77]) sogar zu der Hypothese, daß Bustelli, von dessen Lebensgang ja nichts bekannt ist, vielleicht mit Günther zugleich seine Ausbildung in Wien genossen habe. Hofmann nimmt die instruktive Vergleichung am gleichen Thema vor: Ignaz Günthers Kruzifixe in Altmannstein und Griesstädt werden denen des Bustelli in der Cäcilienkapelle der Münchener Residenz und in der Klosterkirche der Elisabetherinnen zu Straubing entgegengestellt. „Die allgemeinen künstlerischen Grundsätze im Erfassen der Aufgabe, Proportionen — die überlangen Unterkörper, Einzelheiten, besonders in der Gesichtsbildung, weisen bei Bustelli zunächst auf Schöpfungen Günthers und seiner Schule hin; aber auch die schwingenden Linien, die wie ein lebendiger Rhythmus durch jeden Körper spielend hindurchziehen, das Neigen und Wenden des Kopfes als Ausklang dieser Melodie hat Bustelli mit Günther gemeinsam.“ Die Bewegung ist bei Bustelli weicher und gerundeter als bei Günther, der im Umriß härter, in der Gewandbehandlung zackiger wirkt. Die Modelle des einen wie des anderen sind kleine Lindenholzfigürchen. Getrost könnten die kleinen Modelle Günthers für seine großplastischen Arbeiten als Porzellanmodelle gelten. (Freilich darf man annehmen, daß Bustelli gelegentlich auch im Ton geformt hat.) Welche Folgerungen aus der Stilverwandtschaft gezogen werden sollen, bleibe dahingestellt. Nur diese These scheint sich durch die Verwandtschaft zu beweisen, daß Bustellis Stil, gleichviel welcher Abkunft er selbst sei, als deutsch bezeichnet werden muß, und zwar als deutsch in der besonderen Stammesausprägung Bayerns. Immer wird man beobachten, daß die Eigentümlichkeiten des bodenständigen Kunstschaffens sich unwillkürlich auch auf Werke von land- und rassefremden Meistern übertragen. So nimmt der Bau eines Italieners in Frankreich französische Züge an, wie der Bau eines Italieners in Deutschland neben den italienischen deutsche Züge trägt. Die Plastik, die Malerei machen das gleiche Phänomen offenbar. Über dies übliche Maß hinaus jedoch geht die Angleichung bei Bustelli, so daß man wohl auch deutsche Schulung annehmen darf. Die deutsche Eigentümlichkeit in Bustellis Kunst erblickt Feulner[78]) zumal in der ornamentalen Verflechtung der Figuren mit abstrakten, aus irrationalen Gliedern gebauten Gehäusen, die einzig und allein ihre Existenzberechtigung aus dem Rokokomuschelwerk in der deutschen Umformung bezögen. Diese Umkleidung der Figuren, die eine dekorative Auflösung enthält, die das Einzelne in einen größeren formalen Zusammenhang einbindet, ist typisch für die Zeittendenz. Sie ist in Bustellis Formulierung typisch süddeutsch. Diese Aufbauten, die in die Luft hinein schnörkeln, gibt es nur in den süddeutschen Manufakturen. Die Nachklänge der Spätgotik sind es wohl auch, die sich dort erhalten haben und in der Formensprache des Rokoko noch einmal die fremd empfundenen Bindungen der gehaltenen Renaissancekunst durchbrechen.

Ignaz Günther selbst hat gelegentlich Modelle für die Manufaktur geliefert. Hofmann veröffentlicht eine Diana und allegorische Figuren, die vielleicht auf ihn zurückgehen. Entwürfe für Gartenplastiken werden dabei als Vergleichsmaterial angezogen. Diese Verbindung: Modelleur und Gartenplastiker ist die übliche. Sie ist in vielen Fällen sehr bedeutsam für die Identifizierung und Zuschreibung von Porzellanplastiken einerseits, aber auch von Gartenskulpturen gelegentlich geworden. So hat Brüning[79]) aus der stilkritischen Analyse der gesicherten Puttengruppen und

[77]) Fr. H. Hofmann, Geschichte der bayrischen Porzellan-Manufaktur Nymphenburg; Leipzig 1921/22.
[78]) Deutsche Plastik des 18. Jahrhunderts.
[79]) Das Porzellan, 1907, S. 190 ff.

Statuen des Dominicus Auliczek im Nymphenburger Park die Rückschlüsse auf die Porzellanmodelle dieses Nachfolgers des Bustelli ziehen können[80]). Die Entstehungsgeschichte der einzelnen Gartenplastiken für Nymphenburg gibt Hofmann ausführlich. 1772 sind die Statuen Jupiter und Juno vollendet, zu denen Modelle 1770 eingereicht worden waren. 1776 werden drei Puttengruppen, heute im Gartenparterre, die die bayrischen Insignien präsentieren[81]), sowie die Statuen Pluto und Proserpina[82]) und die Restaurierung der Pallas in Auftrag gegeben. Diese Pallas ist ursprünglich eine Minerva Volpinis (sie steht im Park bei der Kaskade). Pluto und Proserpina sind die Steinausführungen von Holzmodellen Johann Baptist Straubs, die sich im bayrischen Nationalmuseum zu München befinden[83]). Diese Art der Arbeitsteilung ist gewöhnlich; für Roman Boos führt Breitenauer die Statuen Apollo, Diana, Bacchus und Ceres aus. In späterer Zeit ist ähnlich bei der Ausgestaltung des Schönbrunner Parks durch Beyer verfahren worden, der die Modelle für sämtliche Statuen lieferte[84]), während die besten Wiener Bildhauer (Zächerl, Hagenauer, Platzer usw.) in verhältnismäßiger Freiheit die Ausführung vornehmen[85]). Roman Boos erhielt 1781 den Auftrag für Bacchus und Ceres, Auliczek bewarb sich in dieser Zeit um einen Auftrag für Jupiter und Juno, Wiederholungen also des Themas von 1770. Den Auftrag erhielt er 1784. Auliczeks derbe Art schränkt seine Bedeutung für die Porzellanplastik ein. Das Schloßmuseum in Berlin besitzt eine Folge von „Erdteilen", deren derbe Schnörkelei mehr drollig als graziös ist. Wichtig wird Auliczeks Schaffen als Übergangsglied zum Klassizismus, den in Nymphenburg J. P. Melchior vertritt, denn: Auliczek ist, wie Hofmann nachweist, in Rom schon in Beziehung zu Winkelmann getreten. Sicher ist, daß sein plastischer Stil allmählich vom Dekorativen zum Statuarischen fortschreitet.

Deutlicher manifestiert sich die Wendung in Konrad Lincks Schaffen für die Manufaktur in Frankenthal. Man kann nicht sagen, daß sein Einfluß auf diese Manufaktur bestimmend gewesen wäre. Dafür war er zu kurze Zeit dort tätig, nämlich von 1762—1766[86]). In den Jahren 1775 und 76 schickt er nachweislich noch Zeichnungen für die Manufaktur ein. Allein schon durch die Zahl ihrer Modelle sind die Vettern Lück im Frankenthaler Formenschatz überragend. Aber die eminente Bedeutung der Linkschen Arbeiten ist unerreicht. Er wird auf die gleiche Stufe mit Bustelli gestellt. Hofmann[87]) rühmt vor allem die Materialgerechtigkeit seiner Schöpfungen. Aber die schlanke Biegsamkeit der feinen, schmalen Gestalten, das ausdrucksvolle Mienenspiel, der charakteristische schwärmerische Augen-

---

[80]) Auliczek ist in Wien bei Johann Georg Leutner, dem Lehrer des Johann Georg Dorfmeister, sodann gleichzeitig mit Ignaz Günther auf der Akademie der Künste ausgebildet. Nach Wanderjahren, Paris, London, Rom (wo er den Preis der Akademie von San Luca und den päpstlichen Orden vom Goldenen Sporn erringt) tritt er in das Atelier bei Chiaveri ein, der seit 1750 in Rom ist. Auliczeks römische Arbeiten sind verschollen. Auf abenteuerliche Weise kommt er nach München, wo er sich um die Stelle des verstorbenen Bustelli bemüht. Er wird Modellmeister, doch sein Ehrgeiz geht weiter.

[81]) Abb. bei Hirth, Deutsch-Tanagra S. XXVII.

[82]) Ebenda Abb. S. XXX und XXXI.

[83]) Abweichungen geringfügiger Art sind an den Attributen festgestellt. Vgl. darüber Hofmann, S. 287 Anm. 5.

[84]) Dernjač a. a. O. zählt davon 14 erhaltene Alabaster- und Kalksteinstatuetten auf.

[85]) Dies Verhältnis von Modell und Ausführung ist auch weder neu noch ungewöhnlich. Erinnert sei z. B. auch an Brockoffs Nepomuk in Prag, zu dem Rauchmiller die Modellstatuette schuf.

[86]) Er ist 1732 in Speyer als Sohn eines Bildhauers geboren, ist in Wien, Berlin und Potsdam ausgebildet worden und 1762 vom Kurfürsten Karl Theodor berufen, 1763 zum Hofbildhauer ernannt worden. 1766 wird er nach Mannheim versetzt und stirbt dort 1793.

[87]) Hofmann, Frankenthaler Porzellan.

aufschlag, der die Jahreszeitenallegorien (einige davon im Schloßmuseum in Berlin) auszeichnet, findet sich auch bei den Plastiken für den Schwetzinger Schloßgarten wieder. Der Tempel der Göttin der Botanik von 1778 in Schwetzingen von Pigage wird mit plastischen Dekorationen von Peter Lamine und Konrad Linck geschmückt. Von Link soll eine Gruppe Bacchuskinder mit Geißbock sein. (Hier ist bemerkenswert, daß in Berlin im Schloßmuseum eine Nymphenburger Porzellangruppe von Peter Lamine, Ziegenbock mit Pan und Kindern existiert.) Das Karlstor der Neckarbrücke in Heidelberg von Pigage (1775) ist gleichfalls mit Figuren von Linck dekoriert, Minerva und die Statue des Kurfürsten Karl Theodor. Dehio bezeichnet den Stil der Plastiken, die sehr charakteristisch in Schwetzingen wie in Heidelberg mit Architekturen von Pigage kombiniert sind, als typisch „Zopf". Es fällt auf, daß Lincks beste Schöpfungen die Zeittracht vermeiden. Daß ein gewisses Pathos in der malerischen Drapierung der Gewänder lebt. Das ist schon einer jener Züge, die, ausgehend von Frankreich, von der Manufaktur in Sèvres, allmählich den Stil des Rokoko festigen, zu immer strengerer Gestaltung, bis die Entwicklung im Klassizismus — mündet und damit auch endet. Ausgeprägter noch in dieser Richtung ist Johann Peter Melchiors Werk; aber die Tendenz dieser Zeit ist schon ganz allgemein klassizistisch, und zwar im französischen, noch nicht im Winkelmannschen Sinne. Noch ist es eher der Stil der Falconet, Clodion, Boizot, der zum Vorbild dient[88]). — Melchior hat zuerst von 1766 an in Höchst als Modelleur gewirkt, noch ganz im Geiste des Rokoko sind seine zahlreichen Puttengruppen gehalten. In Frankenthal seit 1779 vollzieht er die entscheidende Wendung zum Klassizismus, die am Ende seiner dortigen Tätigkeit 1796 bereits in der Verwendung unglasierter Biskuitporzellane nach dem Muster von Sèvres ihren Ausdruck findet. Im übrigen ist seine plastische Produktion nicht überaus groß, da in dieser Zeit das Interesse an Figuren bereits abzuflauen beginnt. In unserem Zusammenhang wichtig ist, daß er im Jahre 1784 eine Sandsteinfigur des Hl. Nepomuk schuf, die vor dem Speyerer Tor zur Aufstellung kam[89]). Zais vermutet, daß die Frankenthaler Porzellanfigur des Heiligen eine Wiederholung der verlorenen Sandsteinstatue ist. Melchior ist später als Bildhauer in Mannheim, zu Ende seines Lebens als Inspektor der Manufaktur in Nymphenburg tätig gewesen. Dort verkörperte er den reinen klassizistischen Stil, wie er ja diesem Freunde Goethes entsprechen mußte.

Typischer für die Übergangszeit und durch seinen großen Einfluß auf vielen Gebieten künstlerischen Schaffens ist Christian Wilhelm Beyer, der Modelleur des schönsten Teiles der Ludwigsburger Plastiken. Die Zusammenhänge zwischen der Monumentalplastik und dem Porzellan sind bei der Ludwigsburger Produktion ganz besonders zahlreich nachgewiesen. Leo Balet und Hans Christ haben darüber in ihren Werken über die Ludwigsburger Figurenplastik[90]) reichhaltiges Material veröffentlicht, auf das hier kurz verwiesen werden soll. Die Meister, die in Stuttgart das Residenzschloß und in Ludwigsburg das Schloß und das Lustschloß Solitude schmückten, deren gleichzeitiges Wirken für die Manufaktur feststeht, sind Domenico Feretti, Pierre François Lejeune und Christian Wilhelm Beyer. Nach Ferettis Attiken und Giebelfeldern des Residenzschlosses in Stuttgart, die 1751 vollendet sind und 50 Gruppen außer den beiden Giebeln umfassen, sowie nach den Trophäen im vorderen Hof des Ludwigsburger Schlosses weist Christ die Ludwigsburger Chi-

---

[88]) Melchior ist 1742 zu Sintorf bei Düsseldorf geboren, 1770 kurmainzischer Bildhauer, er ist literarisch ungemein tätig, und als zum Goethe-Kreis gehörig interessant, nicht nur durch die Porträts Goethes und seiner Eltern, seines Kreises, sondern auch als Teilnehmer an den Gedanken über die klassizistische Erneuerung des Schönheitsideals.

[89]) Zais, Frankenthaler Porzellan in Aachen.

[90]) Leo Balet, Ludwigsburger Porzellanfiguren, 1911. Hans Christ, Ludwigsburger Porzellanfiguren, 1923.

nesengruppen an Feretti. Er betont zumal den Kopftyp der Allegorie der Musik in der östlichen Wandelhalle des Residenzgartens, der mit dem Kopftyp einer Chinesin übereinstimme[91]), sodann zeigen die Flußgötter und Flußnymphe[92]) Anlehnung an den Stil der Attikagruppen. Die Flußnymphe sei ebenso breitstirnig wie die Attikafiguren; ausdrücklich genannt werden noch der Flußgott mit dem Ruder und der mit dem Fisch auf der Attika neben dem Hauptgiebel, zu denen Porzellangegenstücke in unbemalten Exemplaren sich im Dresdener Kunstgewerbemuseum befinden.

Pierre François L e j e u n e ist von 1768—78 in Ludwigsburg. Seine Porzellanfiguren lehnen sich allgemein getreu an seine großplastischen Werke an. Die Porzellanfolge der die Vierjahreszeiten darstellenden Putten[93]) sind Variationen der Puttengruppen auf der Balustrade von Monrepos, vielleicht sogar Kopien danach. Die Gruppe Venus und Amor[94]) in Anlehnung an Falconets berühmter beigneuse, stimmt weitgehend überein mit einer Nischenfigur in Monrepos[95]). Vom Amor dieser Gruppe her wieder bestimmt Christ eine weitere Porzellan-Puttenfolge „Fünf Sinne" für Lejeune. Er vergleicht sie mit den Putten des Altans vom Residenzschloß. Sodann werden Lejeune zugeschrieben zwei Wassernymphen[96]), deren eine die Kopie einer Steinstatue auf der Seetreppe von Monrepos ist. Die Gruppe Adonis mit dem Eber ist wieder eine Kopie nach einer Steinstatue mit dem Gegenstück Meleager auf der Balustrade vor der Südseite des Neuen Corps de Logis des Ludwigsburger Schlosses. Da A. Wauters in der „Biographie Nationale de Belgique" für Lejeune einen Adonis und eine Meleager nachweist, nimmt Christ an, daß diese Ludwigsburger Statuen gemeint sein müssen, wobei für Lejeunes Autorschaft die Haltung des Meleager spreche, die mit einer für Lejeune beglaubigten Apollostatue in Hohenheim übereinstimme. Außerdem erweise sich die völlige stilistische Übereinstimmung der Ludwigsburger Corps de Logis-Statuen mit den Monrepos-Figuren. Solche Umsetzung aus einem Format in das andere, aus einem Material in das andere bezeugen auch Tonmodelle und Fayencegruppen. Das Tonmodell eines flötenden Faun in Stuttgart ist die Verkleinerung der Nischenstatue in Monrepos, die Fayencegruppe einer sitzenden Nymphe die Kopie einer Gruppe von der Seetreppe in Monrepos. Aus solchen Erwägungen konnte analog die allegorische Gruppe „Kunstpflege des Herzogs Karl Eugen"[97]) durch Stilvergleichung mit der sitzenden Nymphe an der Seetreppe in Monrepos und mit Stuckfiguren an der Kuppel des mittleren Rundsaales in Solitude dem Lejeune zugeschrieben werden.

Wilhelm B e y e r[98]) ist eine vielseitige Persönlichkeit, Gartenarchitekt, Ingenieur, Plastiker, Modelleur. Beyer gehört zu den ersten, die bewußt und mit Begeisterung die Anregungen Winkelmanns empfingen und in seinem Sinne zu gestalten versuchten, soweit sie es verstanden. In Stuttgart entfaltete er seit 1759 eine reiche plastische und malerische Tätigkeit bei der Ausschmückung des Neuen Schlosses. Zugleich entsteht die Vielzahl der Ludwigsburger Porzellanfiguren. 1767 geht er nach Wien und neben anderen Arbeiten entsteht der Statuenschmuck des Garten-

---

[91]) Christ, Abb. 60.
[92]) Ebenda Abb. 62—65.
[93]) Ebenda Abb. 96—97.
[94]) Ebenda Abb. 98.
[95]) Balet Abb. XI.
[96]) Abb. Christ S. 100 und Hirth, Deutsch-Tanagra 563.
[97]) Christ 101.
[98]) Er ist in Gotha als Sohn eines Hofgärtners geboren, ist zunächst Gartening enieur in Württemberg, wird 1747 auf Veranlassung des Hofes nach Paris geschickt, und zwar als Maler (in der Art des Boucher und Natoir; letzterer hat lebenslang großen Einfluß auf ihn geübt). 1751 geht er nach Rom, wo er bis 1759 bleibt. Dort wird er zum Bildhauer.

parterres in Schönbrunn. Hier griff er zum Teil in den Modellen auf Ludwigsburger Porzellanarbeiten zurück, wie auch das Tonmodell einer Ludwigsburger Gruppe sein Aufnahmestück für die Wiener Akademie bildete; es ist dies die Gruppe „Die Zeit enthüllt die Wahrheit", heute im Barock-Museum im unteren Belvedere in Wien. Seine wichtigsten Entwürfe hat er in zwei graphischen Werken veröffentlicht, die für die Identifizierung und Zuschreibung sehr wesentlichen Anhalt bieten; es sind dies: „Österreichs Merkwürdigkeiten", Wien 1779, und „Die Neue Muse", Wien 1784.

Als wesentliches Merkmal seiner Gestaltung fällt in Schönbrunn die gerade aufgerichtete, übersichtliche Haltung der Figuren, klare Gliederung und geschlossener Umriß auf. Die Figuren stehen fest, Stand- und Spielbein sind unterschieden. Nicht ganz so deutlich wie in Schönbrunn fällt diese gehaltene Statuarik in Teilen der voraufgehenden Ludwigsburger Porzellanplastik auf. Doch wird das gestreckte Format sehr wirksam, die gewisse Langsamkeit der Bewegung. Das Tanzen dieser Tänzerinnen ist eigentlich ein Schreiten, während noch bei Bustelli das Schreiten ein Schweben zwischen Tanz und Gang zu sein schien. An vielen Figuren wird eine Freude an Verschränkung, an Biegungen der Körper offenbar, die nun aber nicht mehr letztlich auf malerische Gruppierung ausgeht, sondern Selbstzweck ist. Der Körper in seiner plastischen Erscheinung und seine selbständige Existenz im Raum, das ist das Neue, der Stilwandel, der sich in diesem stark kontrapostisch gedrehten Gestalten manifestiert. Sie findet sich so gut an der Ludwigsburger Bacchantin des Schloßmuseums in Berlin wie an der späteren Eurydice in Schönbrunn. Die gesuchte Kontrastierung von nackten und bekleideten Körperteilen, die sich der aufgerissenen Hemden und herunterhängenden Strümpfe etwa als Akzent bedient und damit eben den Hauptwert dem Nackten zuweist, vor allem die außerordentliche Durchbildung des Nackten mit der Modellierung des Muskelspiels zeichnet Beyers Trachtenfiguren aus, ebenso die berühmten Musiksoli! — und setzt sie somit in innigen Zusammenhang zu den Aktfiguren und Gruppen, wie etwa „Orpheus" oder der auf dem Delphin sitzende „Arion", von denen das Museum für Kunst und Industrie in Wien schöne bemalte Exemplare besitzt, die den Übergang bilden zu den klassizistisch gerichteten Wiener Monumentalplastiken seiner Spätzeit. Die Musiksoli hat Balet so ungemein elegant französisch gefunden, daß er sie Lejeune zuschreiben wollte, jedoch konnte Falke[99]) glaubwürdig die Zuteilung an Beyer begründen. Dies französische Wesen ist auch nichts Gelegentliches, sondern ein wesentlicher Bestandteil der Beyerschen Kunst. Dernjač analysiert im Einzelnen die nahen Beziehungen, die sich in den Motiven bei Beyer und den Werken der Brüder Lambert-Sigisbert und François Gaspard Adam in Potsdam und Versailles finden. Als Quelle der Verwandtschaft sieht er die Schulung bei Charles Natoir an, der seinerzeit Direktor der französischen Akademie in Rom war und dessen Einfluß zum mindesten im Motivischen Dernjač auch sonst für Schönbrunner Statuen nachweist, z. B. die Schellenbänder der Bacchantinnen, die auch bei Porzellanfiguren vorkommen. Die Porzellanfiguren, die Beyer in Schönbrunn in monumentaler Vergrößerung verwandte, sind: die Artemisia, Omphale, Opferpriesterin mit Schale und Herkules, Statuetten von ca. 30 cm Höhe, von denen Herkules von Platzer, Omphale und die Opferpriesterin von Weinmüller, die Artemisia von Schletterer und Hagenauer ausgeführt wurde. Außerdem diente das Artemisia-Modell noch als Vorbild für den Sandsteintorso, den Zächerl für die „Ruinen von Karthago" herstellte. In diesem Falle wurde getreu kopiert, während Schletterer und Hagenauer auf ihre Art das Modell veränderten. Diese Änderung ist im Sinne repräsentativer Statuarik vorgenommen worden. Die Drehung des Körpers scheint geringer. Wesentliche andere

[99]) In „Amtliche Berichte aus den Königlichen Kunstsammlungen" XXXVII.

Änderungen fehlen. Vor allem ist die kontrapostische Haltung geblieben. Dernjač legt großen Wert auf die Umbildung des Gewandes: ein klareres Fließen, das den Körper, jedoch nur in geringem Grade, stärker verhüllt.

In Wort und Bild predigt Beyer den Anschluß an die Antike. Die Hinneigung dazu macht der Figurenplastik in Porzellan ein Ende. Die Bildhauer des Klassizismus haben gelegentlich zwar noch Porzellanplastiken geschaffen, doch das Material war nicht mehr der ihrer Kunst adäquate Stoff. Schon die „Zopfzeit" ging ja dazu über, unglasierte Biskuitfiguren herzustellen — Künstler wie Punkt und Acier in Meißen, Grassi in Wien, Melchior in Nymphenburg leiten hin zum eigentlichen Klassizismus der Dannecker in Ludwigsburg, Schadow und Genelli in Berlin.

Damit ist das große Jahrhundert der deutschen Porzellanplastik abgeschlossen.

Lebenslauf.

Verfasserin wurde am 27. August 1900 als Tochter des Reederei- und Werftdirektors Dr. Ing. e. h. Albert Rischowski in Breslau geboren; besuchte nach privater Vorbereitung seit 1909 die städtische Augustaschule (Lyzeum und realgymnasiale Studienanstalt) in Breslau, bestand Ostern 1920 die Reifeprüfung und studierte zunächst Kunstgeschichte und Philosophie in München bei Wölfflin, Frankl, Geiger und v. Aster; wandte sich dann vorerst zum Kunsthandwerk: Studium an der Staatlichen Akademie für Kunst und Kunstgewerbe in Breslau bei Professor Endell, zugleich an der Städtischen Handwerkerschule; anschließend Ausbildung im Zeugdruck auf der Staatlichen Fachschule für Färberei in Crefeld 1922/23. 1923 wurde die Einrichtung und Leitung einer Lehrwerkstätte für Zeugdruck an der Staatlichen Akademie für Kunst und Kunstgewerbe in Breslau übernommen und bis Ostern 1929 durchgeführt. Inzwischen wurden seit 1925 die Universitätsstudien wieder aufgenommen, und zwar im wesentlichen Kunstgeschichte, Archäologie, Philosophie, Literaturgeschichte und Geschichte bei den Herren Professoren Grisebach, Landsberger, Weege, Kühnemann, Hönigswald, Drescher und Ziekursch. Die kunstgeschichtlichen Studien wurden durch Reisen nach Belgien, Frankreich und Italien gefördert und nach Beendigung der Lehrtätigkeit an der Akademie zu Ende geführt.

Die vorliegende Dissertation ging hervor aus einem Referat zu den Übungen über Kunstgeschichte des Barock von Professor Grisebach, dem an dieser Stelle für Anregung und Förderung besonders gedankt sei.